أحمد فؤاد نجم
نيران العامّيّة

سيغولان رويال
فكرة جميلة عن الشجاعة

فنّانون سوريّون
في لبنان

الدار البيضاء
مدينة ألف وجه و وجه

www.aldohamagazine.com

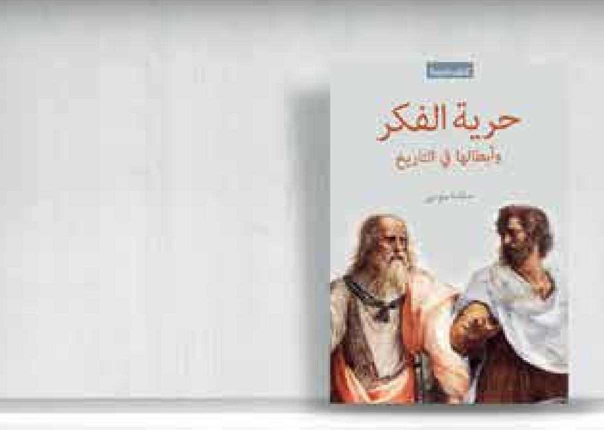
الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية
العدد 75 - يناير 2014

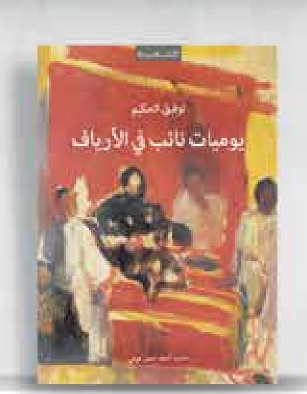
مجاناً مع العدد كتاب:
عام جديد بلون الكرز
مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد

الإشاعة

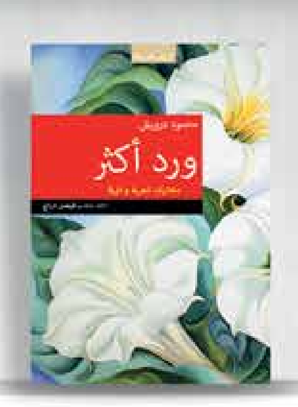
صناعة اليقين .. صناعة الكذب



حرية الفكر
وأبطالها في التاريخ



توفيق الحكيم
يوميات نائب في الأرياف



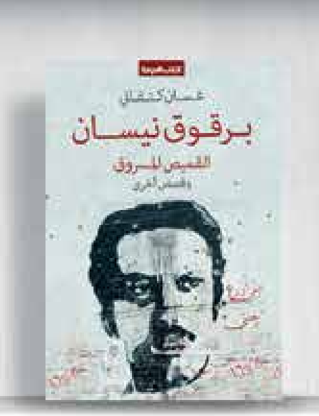
ورد أكثر



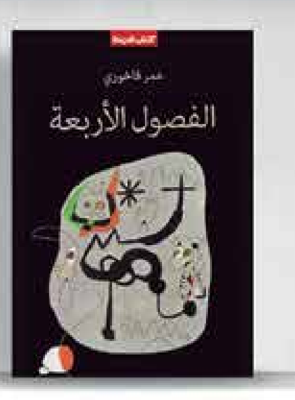
علي عبدالرازق
الإسلام وأصول الحكم



محمد بغدادي
أمير شعراء العامية
طبائع الاستبداد
عبدالرحمن الكواكبي



غسان كنفاني
برقوق نيسان
القميص المسروق
وقصص أخرى



عمر فاخوري
الفصول الأربعة





ماندیلا في سجل الخالدين

مـلأ الدنيـا وشـغل الناس، ثـم رحـل بصمـت. نيلسـون مانديـلا الأب الروحـي لإفريقيـا، رمـز النضـال والكفـاح مـن أجـل الحريـة والديموقراطيـة والقيـم الإنسـانية النبيلـة.

فـي العشـرينات مـن عمـره شـارك بفعاليـة فـي أنشـطة الحركـة المناهضـة لسياسـة الفصـل العنصـري، وانضـمّ إلـى المؤتمـر الوطنـي الإفريقـي الأول عـام 1942 م، قـاد حركـة غلـب عليهـا الطابـع السلمي ضـد حكومـة الفصل العنصري وأيَّده مناصـروه، وكافحـوا معـه مـن أجـل الانتصـار لقضيـة الحريـة والاسـتقلال لشـعب جنـوب أفريقيـا. وحُكِـم عليـه بالسـجن، وتعـرَّض للتعذيـب والاضطهـاد والظلـم لكنـه لـم ييـأس بفضـل إرادتـه القويـة وعزيمتـه الصلبـة وصمـوده الأسـطوري وتضحيتـه بنفسـه مـن أجـل حريـة شـعبه وعدالـة قضيتـه التـي أكسـبته الاحتـرام والتوقيـر مـن كل أنحـاء العالـم، وازدادت شـعبيته متخطيـة بلـده إلـى بـلاد العالـم كلهـا، أمضـى فـي محبسـه 27 عاما، ثـم أطلـق سـراحه ليصبـح بطـل الصبـر والنصـر، ويتـوج كفاحـه باختيـاره أول رئيـس منتخـب لجنـوب أفريقيـا حظـي باحتـرام شـعبه ومحبتـه.

فـي سـيرة هـذا الرجـل مواقـف عظيمـة كانـت لـه فيهـا بصمـات واضحـة تكشـف عـن حكمتـه وشـجاعته منهـا: كفاحـه الـذي استمر قرابـة 20 عامـا قبـل أن يسـجن حيـث اعتقـل عـدة مـرات وتعـددت مـرات حظـر ظهـوره العلنـي ومنعـه مـن حضـور الاجتماعـات أو التحـدث مـع أكثـر مـن شـخص فـي وقـت واحـد، ولكنـه تغلـب علـى ذلـك كلـه بحكمتـه.

ومنهـا: سـجنه الـذي اسـتمر 27 عامـاً، وفيـه ضـرب أروع الأمثلـة فـي الصبـر والثبـات علـى المبـدإ والتضحيـة فـي سـبيله، ومـن المؤكَّـد أن السـجن كان فرصـة ذهبيـة لـه للتفكيـر الطويـل فـي مسـتقبل بـلاده والتأمـل لإيجـاد رؤيـة واقعيـة لبلـد يضـمّ جميـع سـاكنيه دون تمييزولعـل لجنـة الحقيقـة والمصالحـة كانـت فيمـا بعـد وليـدة هـذه الفتـرة مـن حياتـه.

ومنهـا: حكمـه لجنـوب أفريقيـا الـذي بـدأ مـع بدايـة الديموقراطيـة الحقيقيـة فـي هـذا البلـد، وتبنّـى فيـه سياسـة المصالحـة والمسـامحة وإعـادة البنـاء والتنميـة وزيـادة الاهتمـام بالفقـراء والرعايـة الاجتماعيـة و التعليـم.

ومنهـا: تنحّيـه بعـد فتـرة واحـدة مـن الحكـم ليثبـت نبـل أهدافـه وتسـامحه وتقديـره لزملائـه تـاركا لهـم فرصـة المشـاركة فـي قيـادة بـلاده بعـد أن أرسـى دعائـم الديموقراطيـة والسـلام

سـيبقى نيلسـون مانديـلا رمـزاً للتضحيـة والكفـاح مـن أجـل كل غايـة نبيلـة، ومصـدر إلهـام بـأن كل صبـر عاقبتـه نصـر.

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص ممجح في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون: 44022295 (974+)
تليفون - فاكس: 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس، شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثقافية شهرية

العدد 75

السنة السابعة - العدد الخامس والسبعون

صفر 1435 - يناير 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الدوحة - قطر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا واسـتـراليـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد الله محمد عبدالله المرزوقي

تليفون : 44022338 (+974)

فاكس : 44022343 (+974)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفية أو شيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

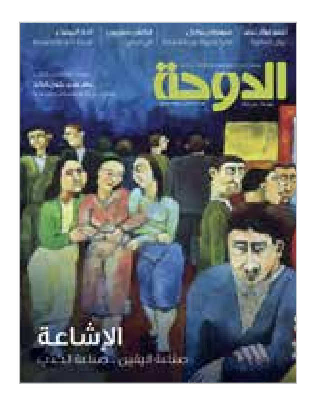
وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

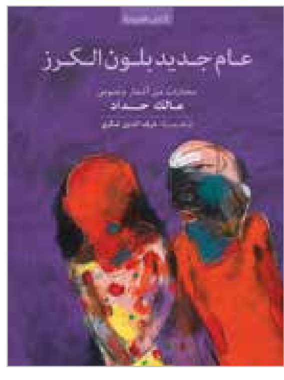
دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات

الغلاف:



لوحة الغلاف:
PAULA REGO - البرتغال

مجاناً مع العدد:



عام جديد بلون الكرز
مختارات من أشعار ونصوص مالك حداد





مقالات

حوار 26

أدب 60

ترجمات 70

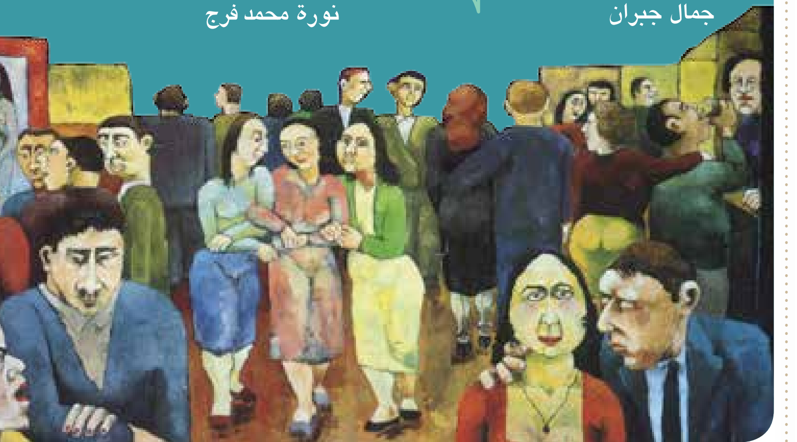
نصوص 84

كتب 102

ملف

الإشاعة.. صناعة اليقين .. صناعة الكذب

28



مدن 120

تشكيل 136

سينما 144

موسيقى 154

علوم 156

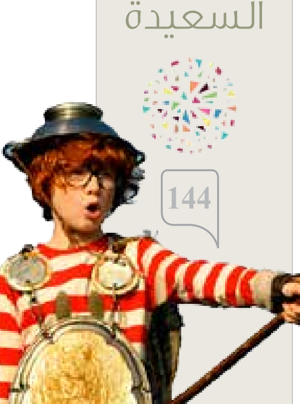
صفحات مطوية 158

64

لا تأمن لهذه الدنيا يا سالينجر!

خمسة أيام في مملكة الأطفال السعيدة

144



شبح الانفصال!

صنعاء: جمال جبران

ما يزال مؤتمر الحوار الوطني في اليمن يواصل مشوار جلساته بقوة، على الرغم من بعض التوقُّفات القسرية التي تحصل له بين فترة وأخرى. والأسباب كثيرة منها: صعوبة المهمّة المناط بها، إعادة تشكيل هويّة اليمن السياسية والجغرافية، وإعادة تركيب ما قام النظام السابق بتفكيكه عبر السياسة العرجاء التي اتخذها طريقة لحكم البلد بعد انتصاره على الحزب الاشتراكي اليمنيّ، الذي كان ممثّلاً للمناطق الجنوبية بعد وحدة العام 1990. وهي الوحدة التي لم يستطع تركها متماسكة بسبب سلوك المنتصر الذي انتهجه مع أهالي تلك المناطق إثر حرب صيف 1994 التي نجحت معنوياً في هزم فكرة الوحدة النبيلة وإحالتها إلى قصة حزينة سوداء يعيد أهل الجنوب تكرارها بلغة مجروحة. كما دفعت تلك السياسة لإنتاج جماعات جنوبية تدعو صراحة للانفصال.

وتحضر فكرة الانفصال بقوة في ثنايا ملفّات ذلك الحوار الوطنيّ وإن كان هذا على نحو غير صريح مرة، وبأصوات صريحة وواضحة مرات أخرى، وتأتي من خلال طرح أفكار تقول بضرورة وضع البلاد على خارطة فترة انتقالية تصبح فيه عبارة عن أقاليم ومناطق تتمتّع كل واحدة منها بحكم مركزي له أن يعمل، بشكل تدريجي، على ترميم ما أحدثه سلوك المركزية الشمالية من أوجاع وتصدّعات في بنية الجسد اليمني الواحد.

وكان من الطبيعي والمتوقّع أن تنسحب تلك الأفكار لتشمل كيانات ومنظمات مدنية عدّة داخل الخارطة اليمنية ومنها كيان منظمة اتحاد الأدباء والكُتّاب الذي كان دائماً وحتّى قبل إعلان الوحدة اليمنية في 22مايو 1990 هو الكيان اليمني الموحّد عبر أدباء وكُتّاب كبار تمسّكوا بفكرة بقاء اتّحادهم موحّداً على الرغم من التشظّي والانقسام الذي كان يعيشه النظامان الحاكمان في الشمال والجنوب على حدّ سواء، ولقد عانوا من هذا النهج كثيراً عبر اعتقال العديد منهم بعد الزيارات المتبادلة التي كانوا يقومون بها بين الشطرين.

في هذا السياق، تُطرَح هذه الأيام فكرة إلغاء سياسة المركزية التي تطغى على آلية سير أعمال وفعاليات اتحاد الأدباء اليمني واستبدالها بمنطق امتلاك كل فرع للاتحاد يقع في كل مدينة على حدة بكل الصلاحيات المستقلّة التي تسمح له بتسيير أعماله بعيداً عن سيطرة المركز في العاصمة صنعاء، ويكون مستقلاً مالياً وإدارياً. يقول الشاعر عمرو الأرياني، السكرتير الثقافي لاتحاد الأدباء فرع مدينة عدن، في حديث مع «الدوحة» أنه يقف مع هذه الفكرة ومع هذا المشروع، وذلك من أجل إنقاذ الاتحاد ومن أجل أن يقدّم الاتحاد مشروعاً جديداً. مؤكّداً، في الوقت ذاته، أن هناك أهمية كبيرة لهذا الإجراء ومنها «التنافس والمسؤولية واستقلالية العمل النقابي وتحرّره من المركزية، ممّا يستلزم تغيُّراً في هيكليته المعتادة كذلك في موارده، بل إن نظامه الانتخابي سيخلق حركة أدبية من خلال الأقاليم، وسيقنّن حجم الإنفاق غير الهادف».

وهي الفكرة نفسها التي يؤيّدها القاص والمترجم محمّد عثمان وهو عضو اتحاد الأدباء فرع صنعاء. حيث



يقول إن الهدف هو تأهيل اتحاد الكُتّاب ليصبح موزَّعاً على كيانات مستقلّة في كل مدينة، وله صلاحية التخطيط لبرنامجه الثقافي بشكل مستقل عن الكيان الرئيسي، وبميزانية منفردة عن الميزانية الأمّ. «كل هذا سيعمل على إتاحة الطريق ومنح الفرصة لكل فرع كي يقدر على إنتاج حراك ثقافي مستقلّ ومميّز عن الشغل الجماعي المصبوب في قالب واحد جامد».

من جهته يرى الروائي والشاعر علي المقري مسألة الشكل الجديد لاتحاد الأدباء على نحو مغاير حيث يعتقد أنّ تأسّس هذا الاتحاد كان في فترة واقعة تحت سيطرة سلطة شمولية في شطرَي اليمن، «وتأسس الاتحاد ليكون الصوت الوحيد للأدباء والكتّاب، الذي يضمن وجود مسافة بينهم وبين السلطة، مع أن التمثيل السلطوي كان واضحاً في الاتحاد». وعليه يرى المقري أن الاتحاد مع الظروف الراهنة التي تتجه نحو تعزيز الديموقراطية لم يعد له من حاجة في الحياة الثقافية اليمنيّة، ويمكن أن يتحوّل إلى هيئة رسمية لمنح المساعدات والضمان الاجتماعي للأدباء. أمّا في جانب الدفاع عن الحرّيات فيعتقد صاحب رواية «اليهودي الحالي» أنه من المهم أن توجد جمعيات وهيئات أدبية جديدة في عموم اليمن للقيام بهذا الدور، وأن يتاح لها التأسيس والإعلان عن وجودها، إذ إن استمرارية الاتحاد بهذه المرجعية القانونية تحدّ من إنشاء هذه الجمعيات بعذر التشابه.

لكن، يبدو أن هناك من لايقف مع فكرة وضع كيان هذا الاتحاد على الخارطة نفسها والتي تجمع كل المتغيّرات الحالية التي يمرّ بها اليمن عبر خوضه مرحلة انتقالية خلقتها ثورة الشباب في فبراير 2011. فالباحثة ريام العسلي ترى أنّ عملية ترك اتحاد الأدباء على طاولة تفكيك وتجزئة تنطلق من مفهوم اللامركزية الإدارية هي عملية تضرب بشكل عميق في روح الاتحاد ذاته، وهو الكيان الثقافي والإبداعي الذي حرص كبار الأدباء اليمنيين على أن يبقى كياناً موحّداً في أشدّ مراحل البلاد السياسية خطورة وفي زمن التشطير والزعامات الفردية الطاغية وتعرّض كبار أدبائه لأشدّ أنواع التعسُّف والاعتقالات وتلقّيهم الاتهامات المجانيّة من كل جانب بتهم العمالة. وكل ذلك من أجل أن يبقى اتحاد الأدباء متماسكاً وموحّداً ليبقى مَعبراً وثغرة أمل من أجل تحقيق الوحدة اليمنيّة. لذلك ترى العسلي أن «أيّة محاولة أو تفكير يسعى لتفكيك بنية الاتحاد وتفصيله على هيئة فروع مستقلة في كل شيء سوف يضرب فكرة الوحدة التي تأسَّس عليها من العمق. وفي هذا الأمر خيانة لمبادئ كبار الأدباء الراحلين».

من جهته قال الشاعر مبارك سالمين وهو عضو الهيئة الإدارية لاتحاد الأدباء فرع مدينة عدن وعضو المجلس التنفيذي أنه لم يسمع من قبل بفكرة أو طرح تحويل اتحاد الكتاب والادباء الى فروع رئيسية تماشياً مع فكرة الأقاليم والفيدرالية، أو بكلام في هذا السياق. لكنّه يعود ليقول: «الموضوع كان مطروحاً على أساس رابطتين: جنوبية، وشمالية، ولكن حتى هذا الموضوع لم يطرح رسمياً. وهناك اجتماع قادم قريب للمجلس التنفيذي للاتحاد سيناقش هذه المعضلات».

موريتانيا

الطريق إلى البرلمان

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

عاش المثقَّف الموريتاني، المهتمّ بالشأن السياسي، في انتخابات 23 نوفمبر/تشرين الثاني و21 ديسمبر/كانون الأول 2013 الماضيين انقساماً بين حالة من القطيعة مع السلطة، وحالة من الاندماج في خضمّ إكراهات عديدة؛ فآمال التغيير توشك أن تتلاشى بتأثير إغراءات السلطة للارتماء في حضنها، وتبقى ثلة من المتمسكين بمبادئهم عصية على الارتهان بأطر قبلية أو الاستجابة لسوانح ظرفية.

مجلة «الدوحة»، استطلعت آراء نخبة من الأساتذة والطلاب حول هذه الانتخابات الأولى من نوعها منذ وصول محمد ولد عبد العزيز إلى السلطة، بانقلاب عسكري (2008) – داخل حرم جامعة نواكشوط، والتقت الأستاذ محمد المختار ولد سيدي محمد، رئيس قسم التاريخ سابقاً، ومنسِّق الدراسات العليا في كلية الآداب حالياً، القيادي والناشط في حملة الحزب الحاكم الانتخابية، الذي صَرَّحَ بأن هذه الانتخابات تأتي في سياق ما بعد الحوار الوطني تجسيداً لاتفاقات توصل إليها هامة، منها على سبيل المثال حظر ترشُّح المستقلين، وهو ما زاد من أهمية الأحزاب، إلى حدّ أن بعض الشخصيات قد اضطرت إلى الترشُّح باسم أحزاب مغمورة، وينضاف لهذه المزية ارتفاعُ نسبة المشاركة في الانتخابات، ومضاعفة مستوى التمثيل النسوي الناتجة عن تخصيص قوائم للنساء، أمكن القول انطلاقاً من هذه المزايا – بحسب هذا الأستاذ - إن مرشّحات نجاح هذه التجربة قوية.

وفي مقابل هذه الصورة المضيئة يعتقد الأستاذ حد أمين ولد إسلمُ، من قسم الترجمة، أن هذه الانتخابات تمثِّل عودة إلى المربع الأول، وهو يستدل لرؤيته هذه بثلاثة أسباب: الأول غياب شمولية المشاركة في هذه الانتخابات، حيث قاطعتها أحزاب عريقة كحزب تكتُّل القوى الديموقراطية؛ والثاني فقدان الجهات الضامنة لشفافية الانتخابات واستقلاليتها ونزاهتها؛ والثالث فقدان الوعي السياسي لدى كثير من الناخبين، حيث يصعب على شريحة كبيرة من المجتمع امتلاك إرادة الثبات على مواقفها أو قناعاتها بعيداً عن المحسوبية مما يفقد الديموقراطية قيمتها. أما أستاذ الرياضيات في كلية العلوم والتقنيات محمد ولد أحمد فيذهب أبعد من ذلك؛ إلى أن البلد مشروع دولة، والانتخابات ككيان بناء في طور التأسيس، فهي تخطو خطواتها الأولى، وهذه التجربة الديموقراطية بالنسبة إليه خطوة متسرِّعة أثبت مسارها المتعثِّر الذي ترجمته أخطاء اللجنة المستقلّة للانتخابات وجاهة رؤية منسّقيّة المعارضة المقاطعة لها، فقد كان المقاطعون – بحسب رأيه – أكثر وضوحاً في التعبير عن حالة القصور في التجربة الحالية.

ولم تختلف آراء الطلبة عن مواقف أساتذتهم؛ فالطالب بكلية الحقوق محمد عبد الجليل ولد محمد يحيى لا يعلِّق كبير أمل على هذه الانتخابات، فالأزمات ستستمر بسبب تغليب الساسة المصالح الشخصية على المصالح العليا للوطن، وبالنسبة لزميله المصطفى ولد محمد محفوظ الذي كان عضواً في مكتب انتخابي فإنه لا يتوقَّع هو الآخر تأثيراً للانتخابات





على حياة البلد؛ أما الطالبة في كلية الآداب فاطمة بنت الطيب فترى أن تخصيص لائحة للنساء في هذه الانتخابات لا يعني كبير شيء عندها؛ لأن المرأة الموريتانية حاضرة بقوة في مختلف الميادين.

ويتَّفق معظم المستجوَبين حول هذه الانتخابات على ضعف تأثير المستوى الثقافي للمرشَّح كقوة جذب للناخب ويرجع حد أمين عجز المثقَّف عن القدرة على التموقع في الخارطة الانتخابية إلى تفشِّي ظاهرة الفقر، فلا المثقَّف يملك الإمكانات المادية اللازمة لتمويل حملة انتخابية، ولا الناخبون يصوِّتون وفق قناعاتهم التي يرى أنها مصادَرة تحت وطأة إكراهات الفاقة والعوز.

ويذهب الأستاذ ولد سيدي محمد إلى الاستدلال على تغييب العامل الفكري للأحزاب برسم خارطة الولاء الانتخابي قبل ظهور البرامج الانتخابية، مما يعني إقصاء الجانب الذي يمنح هذه العملية الانتخابية مشروعيتها من الناحيتين النظرية والأخلاقية.

ويكاد يُجمِع معظم من استطلعنا آراءهم حول عوامل التأثير الآتية: المال، القبيلة، القناعة الفكرية للناخب، المستوى الثقافي للمنتخَب، الولاء الحزبي، الولاء الجهوي للمدينة أو القرية، على تصدُّر القبيلة لها كعامل جذب انتخابي، عدا قلة ذهبتْ إلى اعتبار المال عامل الجذب الأول.

والحق أن مثقَّفين ومتعلِّمين كثراً قد أصابتهم حيرة وارتباك إزاء انتخابات لم تشهد البلاد مثلها التباساً وتعقيداً، فالناخب يتيه في عملية متعدِّدة الاختيارات متزاحمة الترشيحات، إذ يشارك في المجالس البلدية 64 حزباً، وفي الغرف البرلمانية 67 حزباً، ويختار الناخب رمز مرشَّحه من جملة رموز مصطفَّة بالعشرات في ورقة واحدة من القطع الكبير متعاملاً مع أربع قوائم، يطبعها التداخل بين الرموز إلى حدّ الاتحاد في الرمز الواحد أحياناً كما هي حال رمز (إبريق الشاي)، وهذه القوائم هي اللوائح البلدية والنيابية البرلمانية الجهوية والوطنية، إضافة إلى لائحة خاصّة بالنساء مستحدثة لتسهيل وصول المرأة إلى القبّة البرلمانية.

إن تشابُك الرموز وكثرتها كافيان للتخليط، فقد ضمت بعض اللوائح نيِّفاً وأربعين رمزاً انتخابياً، يختار الناخب أحدها، وشملت هذه الرموز حيوانات (الجمل، الثور، الأسد، النمر، البقرة، الغزال، الحصان، الغزالة، الصقر)، ونباتات وأشجاراً (السنبلة، الشجرة، النخلة، الوردة)، ورموزاً تراثية محلّيّة (إبريق الشاي، الخيمة)، ورموزاً حداثية (الحاسوب، العمارات الحديثة)، ورموزاً دينية (المسجد، السبحة، الهلال) ورموزاً إنسانية اجتماعية (العين، الكف، قبضة اليد، اليدان المتصافحتان) فضلاً عن رموز عامة متنوِّعة ذات دلالات متعارف عليها (الميزان، الكتاب ، القلم، الرسالة، السيف، المشعل، الشمس)، وهي رموز تثير جدلاً فكرياً حول أصالة كثير منها وصدقية انسجامها مع ما ترمز له.

وقد زاد من تعقيد العملية الانتخابية اعتماد هذه الرموز الحزبية في ظلّ تغييب أسماء المرشحين، الأمر الذي ضاعف من عدد البطاقات الملغاة نتيجة عدم تبيُّن كثير من الناخبين طريقة التعامل مع هذه القوائم المعقَّدة.

إيقاعات ضد التهميش

الخرطوم: أحمد يونس

في السودان ساهم الإحساس بالتعسُّف، والضائقة الاقتصادية، والتضييق على الحريات، واتساع دائرة الحروب في انتشار ثقافة الهيب هوب وغناء الراب بين شباب الطبقات الميسورة والمجموعات التي تعيش على أطراف المدن على السواء. وأشعلت مؤخَّراً مجموعة موسيقية أميركية تنتمي لفرع منظمة «يس أكاديمي»، أكثر من حريق في الخرطوم، أول نار أجَّجتها أن أقامت حفل استعراض راقص في قاعة الصداقة وسط المدينة، ونار أخرى أكبر دَرَّبت في أتونها- بالتعاون مع السفارة الأميركية بالخرطوم وحزب المؤتمر الوطني الحاكم- أكثر من مئة شاب وشابة على الموسيقى والرقص التعبيري «الراب»، وارتدت فتاة أميركية سوداء زي المرأة السودانية التقليدي «التوب»، وقدَّمت به رقصاتها، تجنُّباً لانتقادات محتمَلة من تيارات متشدِّدة، فبدت سودانية تردِّد كلمات عجماء، ثم امتدَّ الحريق إلى الجمهور الكبير الذي ملأ الساحة، وانتقلت إليهم حرارة الرقص وحمّى الإيقاعات، ما حَوَّل المكان الفسيح إلى مرقص كبير لـ «الراب» وسط المدينة «المحافِظة».

بدأت الحكاية نهاية السنة الماضية، إذ أُعلِن عن حفل رقص استعراضي، «هيب هوب »، يشارك فيه مغنّون وراقصون سودانيون وأميركان، في ختام ورشة تدريبية لشباب سودانيين على الموسيقى والرقص التعبيري، نَظّمها الفرع الأميركي لمنظمة «يس أكاديمي»، بالتنسيق مع السفارة الأميركية وحزب المؤتمر الوطني الحاكم في البلاد، وبرعاية مؤسَّسات مالية أخرى.

لقي الحفل الراقص استقبالاً حارّاً من شباب وأسر سودانية هرعت إلى المكان لمشاهدة الحفل، وللترويح عن النفس وسط أجواء الخرطوم التي تكاد تخلو من أماكن الترفيه واللهو.

بيد أن رجال دين وقادة سياسيين انتقدوا بعنف الحفل، واعتبروه مشروعاً أميركياً يستهدف القيم والتقاليد السودانية، وعدّوه محاولة لنشر «الخلاعة»، والأزياء الفاضحة، ونشر ثقافة الإباحية، بل وبلغوا حَدّ مطالبة نوّاب برلمانيين وأئمة مساجد بمحاسبة وزير الثقافة ووزارته.

كل هذا الاصطراع على الحفل لا يفسِّر الالتباس بين الديني والسياسي والاجتماعي، والتنابز الفقهي حول



حفل «الراب»، ولا يعبّر حقيقة عما يحدث بين الشباب في الخرطوم.

فمنذ تسعينات القرن الماضي تسربت إيقاعات الراب الراقصة إلى الشباب الجديد في السودان، وبدأت مجموعاتهم تشكّل فرقها الخاصة، وتقيم حفلاتها في مسارح مغلقة، وانتشرت ثقافة «الهيب هوب» هشيماً في نار، لأنها وجدت بيئة شبيهة بالبيئة التي وُلِد فيها ذلك النوع من الفن والرقص والغناء، لكن، لأن حفل منظمة «يس أكاديمي» ربما يكون الأول الذي يتمّ الاعتراف به رسمياً، ويتمّ تقديمه في الهواء الطلق، وربّما بسبب مشاركة نجوم رقص أميركان من نيويورك فيه، فقد أثيرت حوله كل تلك الضجّة.

لم تنته الضجّة المفتعَلة، فقد أثّر انتشار الراب في الموسيقى السودانية التقليدية التي لم تعد تستطيع شدّ الشباب إليها، لدرجة أن بعضهم أصبحوا يصفونها علناً بأنها «دَقّة قديمة»، خاصة بعد تلك الفترة التي حاول خلالها النظام السياسي إعادة رسم الحسّ الموسيقي وفرض اللونية الحماسية من الغناء على ذائقة الناس.

وأسهمت ثورة الاتّصالات كثيراً في هذا التحوُّل، فأجهزة الموسيقى الجوّالة سهلة الحمل تحوّلت إلى صالات رقص وغناء يشدّها الشباب والفتيات على آذانهم طوال الوقت، كما ساهمت بنقل المنتوج الغربي عبر شاشات التلفزة والفضائيات إليهم في بيوتهم.

ونشأت أجواء مواتية لهذه النوع من التعبير الموسيقي الراقص، تشبه كثيراً أجواء موطنه الأول عند السود في بعض أنحاء أميركا نهاية السبعينيات، الذين أعادوا إنتاج الهيب هوب كشكل من أشكال التعبير عن الهموم والمعاناة والمظالم بل المقاومة، ليرفضوا من خلاله واقعهم.

ويبدأ حفل الراب في السودان هادئاً في العادة، ثم تتسرَّب الحماسة إلى الحاضرين، فيتحرَّرون من قيود تحفُّظهم، وتشرع الفتيات بالرقص، فيما يقلّد الشباب نجوم الراب الأميركان.

الغناء الغربي وإيقاعاته ليس جديداً على السودان، فمنذ ستينيات القرن الماضي ظهرت «فرق الجاز»، وبرع فيها فنانون كبار مثل شرحبيل أحمد، كمال كيلا، وغيرهما، كما قامت فرق مثل «بلو ستارز» و«جاز الديوم»، وغيرها. ويقول الصحافي محمد الأسباط: «الهيب هوب والراب، امتداد لتلك الثقافة، وهو نمط موسيقي جديد انتقل إلى الشباب عبر شاشات الفضائيات، وأجهزة آي بود، فشرع الشباب بتقليده»، ويضيف: «كما هو معلوم فإن كلمات الأغنيات هي الأساس، ولأن الكلمات تعبِّر عن واقع الناس، وتكشف عمّا يواجهونه، لذلك تجد سبيلها إلى القلوب».

وحسب الرابر عيسى، القادم من هوامش البلاد التي تعيش الحروب والفقر، فإن الشباب يغنّون كلمات باللغات الفرنسية، والإنجليزية، والعربية الدارجة، ويشتقّون ألحاناً من إيقاعات الراب العالمية والإيقاعات المحلّيّة.

ويضيف عيسى: «نحن نقاوم الموسيقى السودانية بفرقها التقليدية، وبأغنياتها الحزينة وإيقاعاتها البطيئة»، ويوضِّح أن الفرق الموسيقية الحديثة تناضل من أجل الاستقرار والمواصلة، وفي نضالهم هذا هم يعبِّرون عن هموم شريحة الشباب الواسعة، ويتناولون بالنقد والرقص قضايا مجتمعهم.

ويحتجّ الشباب على التضييق الذي تمارسة السلطات ضدّهم، في الوقت الذي تسمح فيه للفرق الموسيقية التي تغني الغناء التقليدي بإقامة حفلاتها في أي مكان.

وفي الغالب تحتضن المراكز الثقافية والأندية الغربية هذا النمط الموسيقي والتعبيري، لكن مع إصرار الشباب، بدأت بعض النوافذ تُفتَح أمام الراب السوداني.

وتغنّي المجموعات الشبابية أغنيات تتناول موضوعات «الحب، والحياة، والسياسة»، بل تمارس شكلاً من أشكال المقاومة على الأوضاع السائدة، ما جعل النظام السياسي يفكّر في إنشاء فرق تدافع عنه وعن سياساته، بالنمط ذاته الذي يحاربه به نجوم الراب النظام الذي أجَّجوا الحماس ضده.

وتحمل المجموعات السودانية في الغالب أسماء غربية وغريبة، من أشهرها (Black Hurricane) الإعصار الأسود، (Born in Black) مولود السواد، «ناس جوطة»، وغيرها، ويحمل المغنّون أسماء شبيهة مثل «عيسى دي جي»، «كايروس رابر»، وما شابه.

أما كلمات الأغنيات فتعالج طيفاً من القضايا الشبابية، مثل تعاطي المخدِّرات، التحرُّش الجنسي، الدعوة للتظاهر، مقاومة الظلم، إشاعة الحرّيّات، فضلاً عن كشف المسكوت عنه في السياسة والمجتمع، بأساليب فنية.

شهداء «ميدان التحرير» يعودون من جديد

القاهرة – وحيد الطويلة

قررت الحكومة المصرية، نهاية السنة الماضية، بشكل مفاجئ، إقامة نصب تذكاري في ميدان التحرير بالقاهرة، تخليداً لذكرى ضحايا ثورتي 25 يناير/كانون الثاني 2011، و30 يونيو/حزيران 2013، وهو نصب ما إن تَمَّ تدشينه، من طرف رئيس الوزراء حازم الببلاوي، حتى قام ناشطون بهدمه أمام أعين السلطات.

وقام متظاهرون بتحطيم الجزء الرخامي من النصب، المكتوب عليه اسم الرئيس المؤقّت واسم رئيس الوزراء، ووضعوا عليه ملصقات، كما قام عدد آخر منهم بكتابة عبارات: «يسقط كل من خان.. عسكر وفلول وإخوان»، مع وضع علامات حمراء على النصب ترمز إلى الدماء.

كان المشروع نفسه قد أثار، منذ الإعلان عنه، جدلاً بين الكثير من المصريين، خاصة في مواقع التواصل الاجتماعي، وذهب البعض إلى أن هذا النصب لا يمثّل أولوية للمصريين، وكان على الحكومة «أن تعمل أولاً على استعادة حقوق الشهداء الذين قُتلوا في تلك الأحداث، فيما سخر آخرون من الحكومة، واتّهموها صراحة بأن ما تفعله إنما هو تخليد ضحايا أفعالها!!

لكن يبدو أن التاريخ يعيد نفسه وأن الحكومة المصرية لم تتعلَّم الدرس، فقد قرَّرت، إعادة بناء النصب التذكاري لشهداء الثورة في ميدان التحرير، للمرة الثانية.

غير أن أبعاداً أخرى تقف بالمرصاد أمام رغبة الحكومة في إعادة بناء النصب، وهي الأبعاد الفنية والجمالية، ففي الوقت الذي حَوَّلَ فيه فنّانو الثورة شارع محمد محمود إلى لوحة فنية تمتلئ برسوم الغرافيتي وصور الشهداء منذ يناير 2011 وحتى الآن، تجاهلت الحكومة كل تلك الجهود، ولجأت إلى مهندسي وعمال محافظة القاهرة لإنجاز النصب دون العودة لأيّ من الجهات الفنية المعروفة، مما أثار ردّ الفنان محمد عبلة، ممثّل التشكيليين بلجنة الخمسين لتعديل الدستور المصري، مؤكِّداً أن الحكومة لم تراع البعد الفني أو الجمالي في إنشاء النَصب حتى إنها لم تطرح الأمر على نقابة التشكيليين، ولم تحترم وجود فنانين يمكنهم المساهمة في هذا العمل وإنجازه بجمال وفن يليقان بالشهداء.

من جهته، أبدى سمير غريب رئيس جهاز التنسيق الحضاري، اعتراضاً مماثلاً مؤكِّداً أنه بالنسبة لمسابقة ميدان التحرير، فإنه ظهرت بعد الثورة مبادرات- على استحياء- لتخليد ذكرى الثورة والتعبير عنها بشكل حضاري وفني، وأن جهاز التنسيق الحضاري التقط الخيط، واتَّصل بالجهات المعنيّة وبالمتخصِّصين، وتكوّنت مجموعة ضمَّت عدداً من الفنانين التشكيليين والمهندسين المعماريين وجمعية المهندسين المصرية ونقابة المهندسين، وعدداً من ائتلافات شباب المعماريين، وعدداً من الجمعيات الأهلية، وتَمَّ عمل ما يشبه ائتلافاً بداية 2011، لصياغة مسابقة لإعادة تخطيط وتصميم ميدان التحرير وتخليد ذكرى ثورة يناير، وعقد جهاز التنسيق الحضاري عدّة اجتماعات انتهت بصياغة كراسة لمسابقة دولية لإعادة تنسيق وتطوير ميدان التحرير وتخليد ذكرى الثورة وذكرى الشهداء، وأصبحت جاهزة منذ 2012.

غريب أضاف أن: «جهاز التنسيق الحضاري هو الوحيد في مصر الذي لديه خبرة إقامة المسابقات الدولية، وأنه ناقش المسابقة التي تَمَّ إعدادها مع كل رؤساء الوزراء الذين تعاقبوا في السنوات الأخيرة على الحكومة، وحتى الآن لم تترجم على أرض الواقع. والمستفزّ بعد كل ذلك هو ما قامت به محافظة القاهرة من تجاهُل لكل الجهد، فأعلنت عن وضع حجر الأساس لما سُمِّيَ بالنصب التذكاري دون إدراك بأن ميدان التحرير أصبح من أهم الميادين في العالم، ولا يمكن أن يتمّ تطويره بهذه الطريقة التي هي غير علمية وغير فنية».

من جانبها قالت الدكتورة سهير حواس، رئيسة الإدارة المركزية للأبحاث بجهاز التنسيق الحضاري،



المصريون يحملون مسلة مع أسماءشهداء ثورة 25 يناير، خلال الذكرى السنوية الأولى للثورة.

إن ميدان التحرير تَمَّ تخطيطه ليكون أحد مداخل منطقة خُطِّطَت لتكون باريس الشرق في عهد الخديوي إسماعيل، وأن مسابقة أقيمت لبناء المتحف المصري الذي يقع في قلب الميدان، والذي أنشئ عام 1902، وتَمَّ وقتها وضع مخطّط لميدان التحرير وعمل مسارات ومحاور بصرية من كل الجهات تؤدّي إلى المتحف، كما تَمَّ تصميم القاعدة ليوضع فوقها تمثال الخديوي إسماعيل وفق رغبة الملك فاروق، وتم عمل التمثال وصَبُّه في إيطاليا، ووصل إلى مصر بعد قيام ثورة يوليو، ولم يوضع فوق القاعدة.

وتلفت حواس النظر إلى أنه بعد ثورة يوليو 1952 ظهرت مبانٍ جديدة في الميدان، وافتتح مجمع التحرير، وكان التخطيط وقتها يتعامل مع الميدان كمتنزَّه عام، وتَمَّ عمل نافورة، ثم بعد ذلك موقف للأتوبيسات، وأضيفت مبانٍ جديدة كجامعة الدول العربية، وأزيلت ثكنات الجيش الإنجليزي، وفي أواخر السبعينيات ظهر حَلّ لمشكلة عبور المشاة برفع البشر عن الطريق، وبناء جسر لمرورهم من فوقه، فكانت الناس تمشي بشهادات مرضية في الشارع كي لا تضطر إلى صعود الجسر، وأصبح موضوع التجميل في الميدان لا يراعي البشر أو الحركة.

وشهدت أزمة النصب التذكاري طرح أفكار فردية لعمل نصب تذكاري لا تنظر إلى المكان كله بشكل عام، من بينها مبادرة القوات المسلحة وأعمال التجميل التي قامت بها محافظة القاهرة، وتَمَّ تدشين النصب التذكاري مؤخَّراً عبر بناء ارتجالي، وحاول «التنسيق الحضاري» وضع حدود للمكان وصورة بانورامية له لدراسة مداخله ومخارجه وحصر المباني الأثرية فيه، إذ إن كل مكوّنات ميدان التحرير أثرية، وهذا يوجب عدم أخذ قرارات في هذه المنطقة إلا طبقاً للمعايير التراثية، مطالبة بضرورة وقف أعمال التطوير المرتجلة في التحرير فوراً، لأن أي تطوير يجب أن يخضع للدراسة العمرانية.

الدكتور حمدي أبو المعاطي، نقيب التشكيليين، يصف ما حدث بأنه إهدار للمال العام ولقيم التاريخ، وتجاهل للفنانين والنحّاتين المصريين من أجل إنشاء نصب تذكاري متعجِّل لا يرضي أحداً.

الفنان التشكيلي محمد الشربيني قال: «أولاً هذا لم يكن نصباً تذكارياً، لقد كان حجر الأساس. والمسألة ليست بسيطة هكذا». ويضيف: «أنا طالبت في 2011 أن تُشَكَّل لجنة برئاسة الدكتور علي رأفت المعماري المعروف، وينضمّ إليها أساتذة ومتخصّصون من التشكيليين والمعماريين وأساتذة التاريخ، وتستضيف المعمارية العراقية زهاء حديد. على أن يُعاد تصميم الميدان بما يتناسب مع طبيعة البناء المحيط به من آثار لقاهرة الخديوية وبروح تناسب قيمة الحدث، ويتحوَّل الميدان إلى مايشبه مركز جورج بومبيدو بباريس».

القضية اللغوية في المغرب

«لغة» عبدالله العروي و«لغة» نورالدين عيوش

الرباط: عبدالحق ميفراني

يعيش المغرب في السنوات الأخيرة، على وقع اختلالات منظومته التربوية والتعليمية، وهو ما جعل الدولة تعترف بوصول هذا الملف إلى طريق اللاعودة، وبعد فشل الحكومات المتعاقبة في تدبيره. ومؤخَّراً دعا العاهل المغربي الحكومة والأحزاب إلى إبعاد ملفّ التعليم من المزايدات السياسوية. وفي ظلّ الحراك السياسي المتواصل الذي يشهده المغرب بعد وصول حزب العدالة والتنمية إلى رئاسة الحكومة، وفي ظلّ دستور (2011) الذي حسم المسألة اللغوية في المغرب بتأكيده على أن العربية والأمازيغية لغتان رسميتان في كل المجالات (بما فيها التعليم)، تصدر دعوة جديدة من ائتلاف مصغَّر، يقوده رجل الأعمال نورالدين عيوش وأحد أعمدة عالم الإشهار والتواصل المقرَّبين من صنّاع القرار، تطرح دمج اللغة العامية في التعليم مما فَجَّر نقاشاً وجدلاً في المغرب لازالا متواصلين إلى اليوم. الدعوة جاءت في سياق توصيات رفعتها ندوة دولية تحت عنوان «الملتقى الدولي للتعليم»، نظّمتها سابقاً (مؤسسة زاكورة) التي يرأسها عيوش نفسه. وسرعان ما تحوَّلت الدعوة إلى قضية رأي عام، وأبانت- في الأخير- أن النقاش حول اللغة ليس إلا مطية وتمهيداً لنقاش سياسي مبطَّن تتفاعل داخله اللغة مع الهوية مع الأفق السياسي للدولة.

النقاش ساهم في إخراج المفكِّر الكبير عبدالله العروي من صمته، ليؤكِّد أن موضوع التدريس بالدارجة المغربية (العامية) يروم «تقويض الوحدة الوطنية» و«قطع المغرب عن جذوره التاريخية وهويته الحضارية». اختار المفكر الكبير يومية الأحداث المغربية ليعبِّر في حوار مطوَّل عن آرائه لينتهي في مناظرة تلفزية تابعها مليون وستمئة ألف مشاهد على القناة الثانية المغربية. وجاء في المناظرة التي أعاد فيها العروي التأكيد على قناعاته بأن «الدارجة (العامية) لكي ترسم يجب أن تكتب بحروف مناسبة. ماهي هذه الحروف؟ إما بالحرف العربي أو بالحرف اللاتيني. لكن إذا اخترت كتابتها بالحرف اللاتيني فعليك أن تخلق حروفاً جديدة كما فعل الأتراك لما اختاروا كتابة اللغة التركية بالحرف اللاتيني».

تفاعلت بسرعة ردود الأفعال، وتحوَّل الإعلام المكتوب والمرئي والمسموع والوسائط الرقمية إلى ساحات للنقاش، ولو أنه في عمقه يؤكِّد تشبُّث المغاربة باللغة العربية. وأظهر أن العمق في اختلالات قضية التعليم يتجاوز اللغة، ويجب النهاب إلى جوهر السياسة التعليمية المتبعة. الائتلاف الوطني من أجل اللغة العربية بادر إلى توجيه منكرِّتين: الأولى إلى رئاسة الحكومة، والثانية إلى المجلس الأعلى للتعليم ربطهما بـ «محاولات الانقلاب على اللغة العربية، وتحريف النقاش من خلال مبادرة عيوش عن مساره الطبيعي المتمثِّل في معالجة اختلالات النظام التعليمي»، وأشار رئيس الائتلاف الدكتور فؤاد بوهلي في «تهافت التلهيج والحرب على العربية»- تعقيباً على عيوش- إلى أن الحرب على العربية هي «حرب بالوكالة» ودعاتها يرتبطون بأبعاد أيديولوجية أكبر من «دائرتهم الضيقة» وهو ما يؤشِّر إلى أن الأمر لا يتعلَّق بدفاع عن لغة التداول اليومي بقدر ما يرتبط «بأجندات خارجية ودوائر أكبر تستهدف التفتيت». نورالدين عيوش من جهته، ظل يكرِّر المقولة نفسها أن على الطفل



أن يتعلم بـ «لغة الأم» وعلى ضرورة استعمال اللغة العامية في التدريس والتعليم. وفي المناظرة التلفزية ظل يتحدَّث عن «التوصيات» مكرِّراً المقولة نفسها، إلى جانب تحميل اللغة العربية مسؤولية الهدر المدرسي، وهو ما يرى فيه العروي «تعليماً يصنع أنصاف المتعلمين» منبِّهاً إلى ضرورة الحذر من توصيات بعض المنظمات الدولية. الباحث الأنتروبولوجي عبدالله حمودي أشار بدوره، على هامش مشاركته في ندوة «إشكالية اللغة وبعض انعكاساتها على النظام التربوي بالمغرب»، إلى أن أطروحة الذين يدافعون عن اللغة «الدارجة» هي أطروحة مجموعة تعيش في علبة فرنكفونية تعتبر اللغة العربية لغة «نخبة»، ليظل السؤال المغيَّب نفسه: من المستفيد حقاً من إثارة هذا الموضوع بالذات؟ ولِمَ جُوبِهَ بصمت مريب من طرف الدولة؟ وما الذي يجعل من موظف سام في عالم الإشهار والسينما ينتقل هكذا فجأة للاهتمام بقضايا التعليم؟

المثير في كل هذا هو حضور مثقَّف أصيل كالمفكر عبدالله العروي، الذي أعاد الاعتبار إلى مصداقية المثقَّف وحضوره الفاعل في القضايا المصيرية التي تهمّ المجتمع، وهو ما يؤشِّر إلى دعوة صريحة للمثقَّفين المغاربة لإعادة الانخراط في قضايا مجتمعهم والخروج من شرنقة الصمت والمصالح الضيقة.

لقد قدمت المناظرة وفي الكثير من لحظاتها قدرة المثقَّف وفعله التنويري والتأطيري أيضاً وقدرته على الوقوف ضد المطامع المغلفة أيديولوجياً بمعارك صغيرة. وهكذا تبدو المسألة اللغوية بشقَّيها العربي والأمازيغي غير منفصلة نهائياً عن مشروع أسئلة التحديث والديموقراطية وحقوق الإنسان. لكن ما ينبغي استخلاصه، أن النقاش الذي عرفه المغرب حول اللغة أشَّر إلى مَرام تهدِّد كيان المغاربة بتعدُّدهم اللغوي والعرقي وانفتاحهم المتوسطي، والأمازيغي، والعربي الإسلامي، والإفريقي، وهي المرامي التي تسعى إلى طمس هذه الهوية ودفعها باتجاه معارك جانبية ستفضي لا محالة إلى التفتيت.

إن تأكيد المفكر عبدالله العروي على أن اللهجات المحلّيّة غير قابلة للتحوُّل إلى لغة وطنية، يأتي بحكم أنها تظل في خانة التعبير الشفوي الذي تصعب كتابته لم يمنعه من إبداء نوع من المرونة حين أشار إلى ضرورة اعتماد لغة وسطى تتجنَّب تعقيدات النحو والإعراب والمعجم القديم في المستويات الدراسية الأولية. وإذا كان العروي قد التزم باللياقة في مناظرته فإن عبدالصمد بلكبير (عن تكتُّل الدفاع عن الهوية الوطنية) وصف دعوة عيوش بـ «رأس الشر الفرنكفوني».

كلا الجانبين يتصوَّر الهوية ومكوِّناتها الثقافية بشكل مختلف عن الآخر؛ لذلك يتأسَّس منظوره للغة من زاويته الخاصة، وهو ما جعل نورالدين عيوش يشير إلى تحوُّل النقاش حول لغة التدريس إلى استقطاب أيديولوجي. في حين اعتبر مخالفوه أن الحديث عن مسؤولية اللغة العربية عن الهدر المدرسي: «مغالطة أيديولوجية وليس نقاشاً علمياً»، لذلك اعتبر البعض أن دعوة عيوش ملغومة، لها توصيات أخرى غير تلك المعبَّر عنها ظاهرياً.

لا يتوافر المغرب اليوم على سياسة لغوية واضحة، ويبدو المشهد اللغوي في المغرب متعدِّداً إلى حَدّ استطاعت فيه اللغات أن تتعايش بقوة المعطى الاجتماعي وكأنه تعاقد مجتمعي تاريخي ظل يحافظ على وحدة المغرب.

الدارجة و النفعية

سعيد بنگراد

أُثيرت في الأيام الأخيرة في المغرب، قضية اللغة «العامية» ودورها المفترض في التدريس وإنتاج المعرفة وتداولها. ولم تكن هي المرة الأولى التي يدعو فيها مثقَّفون وأدباء، أو فاعلون سياسيون واقتصاديون إلى التخلّي عن الفصحى لصالح العاميات المحلّيّة. فقد حدث ذلك قديماً في مصر ولبنان، وفي أقطار عربية أخرى. وقد تَمَّ تبريرها هذه المرّة في المغرب، لا باعتبارها بديلاً للفصحى فحسب، بل باعتبارها تشكّل جزءاً من استراتيجية تروم توزيع الفضاء اللغوي بين لغات أجنبية تُستخدم في التدريس والبحث العلمي، وهي السبيل الوحيد نحو التحديث والرفاه والتطوُّر الاقتصادي، وبين عامية موجَّهة إلى الاستهلاك وحده.

ولقد كان المنطلق في هذه الدعوة ما يقال عن وجود تقابل صريح بين لغة الأم، السبيل الأول للطفل نحو عالم الحياة، وبين لغة فصيحة لا يستطيع التلميذ فكّ «طلاسمها» في مراحل تمدرسه الأولى. وبناء عليه، ليس هناك من مدخل لخلق حالات انسجام بين هذا الطفل وعالمه سوى اللغة «الدارجة» المدعوّة إلى التحوُّل من مُجَرَّد تسميات أوليّة خاصة بمحيط مباشر، إلى أداة للتدريس وتلقّي المعرفة، بل يجب اعتمادها في تعلُّم الكتابة والقراءة أيضاً، وستحلّ محلّها لاحقاً، في الأسلاك المتوسطة والعليا، الإنجليزية أو الفرنسية، وذلك حسب التوجُّهات والتخصُّصات العلمية.

ويبدو أن هذه الدعوة فاسدة من أساسها لعدة اعتبارات، نكتفي بالإحالة على ثلاثة منها:

ليس هناك من تقابل قطعي بين لغة «الأم» المزعومة وبين الفصحى، فأكثر من 80 في المئة من الكلمات المتداولة في الدارجة هي من عربية القواميس والاستعمال الأدبي، مع تحويرات صوتية تكاد لا تُدرَك أحياناً. وهو ما يعني أن هذه الدارجة لا تشكّل لغة مستقلّة بذاتها، فلا رسم لها، ولا ذاكرة دلالية سوى ما يمكن أن توفره العربية ذاتها؛ إنها مجرد شكل من أشكال تحقُّق الفصحى في وضعيات إبلاغية شفهية تَتَّسم بالنفعية والوظيفية، أي ما يُستعمَل في تدبير شأن يوميّ محدود من حيث عددُ الوحدات المعجمية المرصودة لتغطيته، ومن حيث التنوُّعُ الدلالي أيضاً. فعادة ما تكتفي العامية المحلّيّة باستعارة ما يسمي الشيء أو الظاهرة بشكل مباشر، دونما اهتمام بالتحديدات الدلالية الثانية، فتلك مضافات «عرضية» يجب البحث عنها في المخزون اللغوي الفصيح.

لذلك، فالغاية من الدعوة إلى استعمال الدارجة، لا يعني استبدال لغة بأخرى، بل هو ما يمهِّد الطريق نحو التخلُّص من الفصحى لصالح لغات أجنبية، هي أداة التبادل التجاري والمالي بين مركز «متخم» بالحضارة، ومحيط يكتفي باستيراد نماذج جاهزة لم تنتج حتى الآن حداثة حقيقية، بل عَوَّضتها بـ«تحديث» برّاني أفرز «كائنات استهلاكية» ظلت مشدودة إلى القيم التقليدية في تدبير كل شيء في حياتها. لذلك، لا يتعلَّق الأمر من وراء هذه الدعوة باختيار يروم استنبات أنموذج حضاري جديد تبنيه لغة «عالمية»، بل هو في أصله بحث عن «ربح اقتصادي سريع» بذهنيات استهلاكية رخيصة. إن سلوك الداعين إلى الدارجة شبيهٌ بسلوك التاجر، فعلى عكس «الصناعي» الذي يستثمر على المدى البعيد في الإنسان والآلة، فإن التاجر لا يقوم سوى بمبادلة المال بالمال، أي مقايضة بضاعة جاهزة بمقابل مالي مباشر.

وتجد هذه النظرة أساسها في تصوُّر الداعين إلى الدارجة للغة، وهو ما يشكّل السبب الثاني في وجوب استبعادها. فاللغة في تصوُّرهم هي مُجَرَّد أداة خارجية لا تأثير لها على الذات التي تستعملها. فالأساسي في التبادل الاجتماعي والحوار الإنساني ليس لغة تعيد بناء العالم في مستويات تجريدية، بل ما يمكن تبادله من أشياء على مستوى الحاجات المباشرة وغير المباشرة. وهنا ما يتَّضح من الأسباب التي يقدِّمها الإشهاريون في المغرب لتبرير اعتمادهم الدارجة أداة للإقناع. فهم يعرضون على المستهلك «بضاعة» يجب أن يتلقّاها بلغة «محايدة» تكتفي بتفسير دواعي الاستعمال والغاية والمنفعة، أما ما يمكن أن تحيل عليه هذه البضاعة من انفعالات دفينة لا تُرى بشكل مباشر، فلا يُشكِّل مبرِّراً كافياً لتغيير لغة العرض.

والحال أن اللغة ليست من هذه الطبيعة، ولا يمكن اختصار وظيفتها في توجيه الكائن البشري للتعرّف إلى عالم موجود في ذاته. فنحن لا نتعرَّف إلى العالم من خلال أصوات تضع الأشياء أمام الحواس، بل نُدرك سرَّها بواسطة كلمات لا تستوعب وجوداً جاهزاً، بل تُضَمِّن التعيين والتسمية موقفاً ورؤية وتصنيفاً. بعبارة أخرى، إن اللغة ليست غلافاً محايداً لفكر جاهز، بل هي الأداة التي يتَّخذ من خلالها الفكر شكلاً (كاسيرير)، فما هو أساسي في الوجود ليس ماديّات



الأشياء وسلوك الكائنات، بل الوجه المفهومي الذي يكشف عن مضامينها. إن اللغة لا تتميَّز بتركيبها ونظامها الصوتي والدلالي فحسب، بل تتميَّز أيضاً بنوعيّة مفرداتها وقدرتها على إعادة بناء الواقع داخلها وفق قوانينها هي لا وفق مظاهر الأشياء.

لذلك، فإن التدريس ليس تلقيناً لمعارف «بكر»، أو تعليماً للكتابة والقراءة، بل هو في الأساس طريقة مهذَّبة لتقديم العالم إلى ناشئ يستهويه، في مراحل عمره الأولى، حسّ الأشياء، أكثر مما تستقرّ ذاكرته على مفهوم يدلّ عليها. فإما أن نقدّم للمتعلّم عالماً غنياً متعدداً واسعاً يساعد الذهن على التفتُّح واستيعاب تعدُّدية الوجود في الطبيعة والأفكار والمعتقدات، وإما أن يكون هذا العالم وثيق الصلة بما يمكن أن يمليه العيش الحافي. ذلك أن «البقاء»(survie) ليس ميزة وحيدة للإنسان، تماماً كما أن المشي ليس وظيفة وحيدة للأرجل، ولم يُخلق الصوت للكلام وحده، فنحن نمشي، ونرقص، ونتكلم، ونغني.

هناك، في ما هو أبعد من الوجود الوظيفي، متعة الفضاء الروحي، يتعلّق الأمر بإحساس لا يتحقّق من خلال ما يعيّن أو يسمّي، بل من خلال ما يوحي أيضاً. ولقد كانت الدارجة، في جُلّ استعمالاتها، مشدودة دائماً إلى حالات البقاء هاته. وهي صيغة أخرى للقول إن الذاكرة الدلالية قصيرة في التعبير الدارج، فإكراهات التواصل الشفهي المباشر تقلّص من مدى هذه الذاكرة وتوجهها إلى الحاضر أمام الحسّ، لا المتواري في دهاليز النفس والوجدان.

وتنوّع هذه الذاكرة ذاتها هو الذي مكّنَ اللغة من تنويع سجلّاتها الداخلية ومنحها القدرة على التمييز بين حاجات الإنسان وأهوائه. وذاك سبب ثالث في عدم تبنّي الدارجة أداة للتدريس. ذلك أن اللغة، كما أكّدنا ذلك أعلاه، ليست موجَّهة من تلقاء ذاتها نحو سيرورة تعيينية تكتفي بوصف الظاهر من الأشياء، إنها بالإضافة إلى ذلك، تشتقّ من نفسها لغة ثانية، أي تمنح ألفاظها «معنى» خاصاً ينزاح بها عن استعمالها المألوف، ليدرجها ضمن قاموس جديد، هو ما نطلق عليه المصطلحية الخاصة بالعلوم وكل الأنشطة التقنية. وبدون هذه المصطلحية ستتشابه كل اللغات، ولن يكون هناك إنتاج معرفي. ذلك أن المعرفة تتضمَّن سيرورة فكرية غايتها وصف الواقع، وتحديد مجمل الروابط الممكنة بين عناصره، ولن يتمّ هذا الوصف إلا من خلال مصطلحية يتداولها المختصّون في العلوم.

والحال أن الدارجة لا تتوافر على هذه اللغة المخصوصة، وليس في «تراثها» ما يساعدها على استعادة هذا النشاط الجديد الذي يريدون إسناده إليها. إنها «حدسية» من حيث إنها تعين دون أن تعرف كيف تعين، وتدل دون أن تستطيع وصف السيرورة التي تتحوَّل من خلالها الأصوات إلى مضمون مفهومي. إن اللغة التي لا تعرف كيف تفكِّر في نفسها لا يمكن أن تكون أداة للتفكير المفهومي ولا أداة لإنتاج معرفة نظرية.وهذا العجز صريح وبيّن ولا يحتاج إلى دليل. فالفرنسيون «العاديون» الذين يتكلّمون لغة أنتجت علوماً وفلسفة لا يعرفون من لغات هذه العلوم أيّ شيء، فكيف يمكن للغة يتداولها الناس في الشوارع، وهي أساس كل تبادلاتهم، أن تصبح بين عشيّة وضحاها لغة قادرة على استيعاب كل العلوم. إن «تلقين» المعارف العلمية باللغة الدراجة، شبيه بتكوين ميكانيكيين في الورشات وحدها، فهم قد يجيدون تركيب المحرّكات وفكّها، ولكنهم لن يعرفوا أبداً قوانين الميكانيكا باعتبارها علماً يتضمَّن الفيزياء، والرياضيات، وتخصُّصات أخرى.

رئاسيات..

بين الغموض والجدل

الجزائر: نوّارة لحرش

تعيش الجزائر حالة غموض حول رئاسيات 2014، المقرَّرة الربيع المقبل، فحتى اللحظة ما تزال اللعبة السياسية تتجاذبها أطراف تلعب على أكثر من حبل في حلبة شائكة وملتبسة المعالم.

في ظل تحوُّلات المشهد السياسي، تبقى النخبة الثقافية في البلد منقسمة بين لا مبالية وبين مُراقِبة بصمت وحياد، وبين المتجادلة والمنشغلة والمتسائلة عن الحيثيات والمعطيات المحتمل وقوعها في ظل هذا الغموض المربك في الساحة السياسية الذي يطوِّق عنق الاستحقاقات الانتخابية القادمة، ويفتح السيناريوهات على كل الاحتمالات الممكنة.

الكاتب والباحث، حميد زناز، صرّح للدوحة: «إذا نظرنا إلى المعطيات الموجودة على الأرض سيتبن لنا أن الانتخابات الرئاسية المقبلة لن تكون عادية إطلاقاً. كيف لانتخابات أن تكون عادية وبيننا من يدعو إلى عهدة رابعة للرئيس بوتفليقة والرجل في حالة صحية صعبة جداً؟ وإن ترشح فمعنى ذلك أنه متأكِّد من الفوز». وأضاف زناز بلهجة منتقدة: «من الغباء أن نفكِّر لحظة واحدة بأن بوتفليقة سيقبل إنهاء حياته السياسية بهزيمة. وفي هذه الظروف كل من ينافس بوتفليقة يعرف مسبقاً أنه سيكون أرنباً. مع هذا الغموض لا أحد يستطيع التنبؤ بما سيحدث من الآن إلى موعد الانتخابات؛ إذ ليس هناك حياة سياسية حقيقية في البلد!». ويختتم زناز: «نحن أمام فئة تريد أن تبقى في السلطة لتستفيد من الريع وأخرى مغالبة تريد أخذ مكانها لتستفيد. وتبقى الفئة الثالثة التي تريد بناء ديمقراطية حقيقية وتدخل البلاد إلى الحداثة مهمَّشة تماماً».

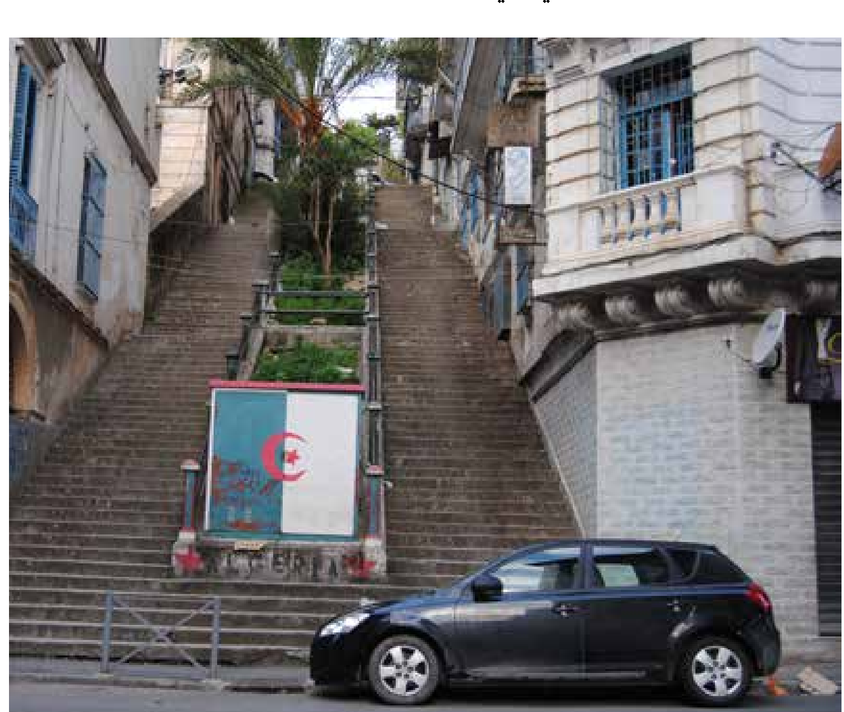
في حين يرى الكاتب والناقد، عبد القادر رابحي أن «أي انتخاب هو مخرج، ومن المفروض أن يكون كذلك. ربما تكون مقاربة الفعل الانتخابي من طرف النخبة المثقَّفة على درجة كبيرة من العمق ومن الحساسية بالنظر إلى ما يمثِّله الانتقال السياسي من معنى بالنظر إلى الوعي بالظرف التاريخي وبالتعقيدات التي تحيط به. ولهذا تكون العملية الانتخابية أشدّ تأثيراً على المثقَّف من غيره بغض النظر عن التصوُّرات الأيديولوجية وعن المواقف السياسية».

وعن الغموض الذي يلفّ الاستحقاقات المقبلة يضيف: «يبدو لي الأمر- صراحة- طبيعياً بالنظر إلى أي انتخابات، خاصة عندما تكون رئاسيّة، وكذلك بالنظر إلى المدة الفاصلة عن موعدها. ولا يمكننا أن نحكم على أمر لم يحِن وقته بعد بصورة قاطعة، ولم تتضح من ثمة صورته النهائية التي تساعدنا على الحكم عليه». ثم يستدرك: «ربما ركزت على الفعل الانتخابي في حَدّ ذاته في مرحلة حسّاسة تنتمي إلى منطقة حسّاسة تمرّ هي الأخرى بظروف تاريخية، يبدو لي أن ظروفاً كهذه جديرة بأن تُعايَن من طرف المثقَّفين عموماً أكثر من التفاصيل».

وينهي كلامه: «الذي يهمّني صراحة هو الفعل الانتخابي في حَدّ ذاته في هذا الظرف التاريخي. وهل هو مخرج أم مأزق؟ بغض النظر عن المنشطين الذين بإمكانهم أن يقوموا بأدوارهم».

من جهته قال الروائي والكاتب كمال قرور: «الانتخابات الرئاسية على الأبواب، ولكن لا شيء يدل على أنها ستجري في وقتها المحدَّد. هذا يعني الاستخفاف السياسي الذي وصلنا إليه». وعن الغموض الذي يلفّها أضاف صاحب رواية «سيد الخراب»: «هذه خطة مقصودة، ليتحكَّموا في الأمر، ولن يعطوا فرصة للشعب للاختيار والتشاور والمبادرة حتى إذا فاجأوه بمرشح يقبل به».

ويذهب قرور إلى الاعتقاد بأن الرئاسيات المقبلة هي مأزق لا مخرج، إذ يقول مختتماً: «أرى أن الانتخابات القادمة، مأزق كبير لو كانوا يعلمون».





زوبعة في فنجان الرحابنة

تظهر فيروز كي نتأكّد أن الزمن لا ينال من رونقها، لكنها هذه المرة لم تظهر بل وردت سيرتها مؤخَّراً في تصريح صاروخي لابنها المثير للجدل زياد الرحباني، جاء فيه أن صاحبة الصوت الملائكي تحبّ السيد حسن نصر الله الأمين العام لحزب الله، ولم يكن تصريح على هذا المقام السياسي الذي يكشف ميول فيروز السياسية ليمرّ دون أن يخلّف زوبعة تداولتها الصحافة وبرامج التليفزيون ومواقع التواصل الاجتماعي، كما علّق عليها بعض القادة اللبنانيين في ظل الواقع المتأزِّم والمنقسم في لبنان وسورية.

وبين مؤيّد ومعارض للتصريح المنسوب إلى زياد الرحباني المعروف بتأييده للنظام السوري وحزب الله، أثارت تعليقات المواقع الاجتماعية مواقف المستخدمين، وكتب أحد على صفحته: «إن كان موقف فيروز حقيقة، فإنه- بلا شك- سينال من رصيدها الفني ومن محبة الناس»، واتفق مع هذا معلّق آخر بقوله: «إذا صح ما قاله زياد، فإنه بالتأكيد سيؤثّر سلباً على قيمة فيروز وعلى رصيدها الفني». وهذا ما جعل آخر يطلق لقب «الراحلة» على فيروز. وفي المقابل قام بعض نشطاء الفيسبوك بمشاركة مختارات من أغاني المطربة في سياق تأويلي ينمّ في نظرهم عن خلفية الموقف الفيروزي الجديد.

وتجنُّباً للصدمة وإطالة الزوبعة في الفنجان، ارتأى مغرِّد على التويتر بأن تترك فيروز خارج التجاذب السياسي، وأضاف: «أعتقد أنها غير سعيدة الآن بما حصل ويحصل من سجال لا يليق باسمها»، بينما تساءل مغرِّد آخر: «فيروز صوت الحب، فهل نحاسبها على حبها؟». وكتب ناشط فيسبوكي معلِّقاً: «فلتنعم بالسلام في هذا العمر، فهي لم تتخذ صف أحد الفرقاء يوماً، ولم تغنِّ سوى للأوطان والشعوب».



تصريح من هذا القبيل يمكن أن يصنع قضية رأي عام، لذلك فالتعليقات لم تكن مقصورة على الشبكة العنكبوتية؛ فالسيد حسن نصر الله كان له رأي فيما يخصّ ما نُسِب لزياد الرحباني، وقال: «في لبنان لا يوجد حياديون، وإن هناك ناساً متحابين، ويختلفون سياسياً». وشرح الأمين العالم لحزب الله هذا الحب بكونه يحصل إما بسبب حب شخص لآخر بسبب شخصيته، أو سلوكه، أو تضحياته... وأضاف «نحن وصلنا إلى محلّ في البلد، إذا واحد قال أنا أحب فلاناً تخرب الدنيا. أين الحياديون في لبنان؟». ومن جهته لم يضيع وليد جنبلاط رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي فرصة تحيين موقفه قائلاً: «كانت، وتبقى رمزاً من رموز التراث الوطني اللبناني، وهي التي حفرت بصوتها في ذاكرة اللبنانيين جميعاً صوراً ومشاهد متنوعة، وهي التي أنشدت لفلسطين والقدس... وناجت الشام التي كانت دائماً متألقة، مع كل مناطق سورية». مؤكِّداً أن فيروز فوق أي تصنيف لحساب فريق سياسي أو محور معين.

لاشك أن السيدة فيروز طوال مسيرتها الغنائية تجنَّبت أمور الساسة والزعماء، حتى في عزّ الحرب الأهلية اللبنانية، كما أن أغانيها في تمجيد الأوطان والحرية أكبر بكثير من خندقتها في تأويل طائفي أو سياسي مرحلي، فعلى الأقل لا شيء مصرَّح به شخصياً من طرف فيروز. وربما هنا لا يخفى عن زياد الرحباني نفسه، وإلا ما كان ليفصح بعد تصريحه عن أن والدته ستعتب عليه كما فعلت سابقاً حين كشف في مقابلة تليفزيونية عن أمور تتعلّق بحياة فيروز الخاصة، فقاطعته حينها بسبب ذلك. لماذا- إذاً- يصرِّح زياد الرحباني بموقف خاص بفيروز تجاه السيد نصر الله في هذا الوقت وهو يدرك من ناحية تبعات ما أقدم عليه، ومن ناحية أخرى لا يخفى عنه أن فيروز كتومة في الأمور الحياتية وبالأحرى في مسائل سياسية حساسة؟ هل هي زلّة لسان من زياد؟ أم صراحة مفرطة معهودة؟ ثم ألَمْ يخشَ صاحب مسيرة موسيقية طورت الغناء الرحباني وأوصلته إلى الجماهير الفسيحة، من أن يكون هو نفسه من يضع مسيرة فيروز في حرج هي في غنى عنه بعد كل هذا العمر؟.

أوجه الإعلام الجديد

بنغازي - محمد الأصفر

مع كل تغيير سياسي تتغير وسائل الإعلام تلقائياً، سواء في ازدياد أعدادها وتبعيتها أو في تغيُّر برامجها لتواكب التغيير الجديد مؤيِّدة، أو معارضة، أو محايدة.. وهذا ما حدث في ليبيا بعد ثورة فبراير2011 حيث تغيرت أسماء الوسائل الإعلامية المرئية والمسموعة والمقروءة إلى أسماء تتماشى مع الثورة، وكذلك بخصوص برامجها التي تخلَّت عن التطبيل للنظام الديكتاتوري السابق بصورة مباشرة لتقدِّم برامج جديدة الموضوع قديمة الشكل تواكب التغيُّر السياسي الجديد الذي رفع سقف الحرية إلى معدَّلات معقولة، ومع هذا التغير تأسست فضائيات وإذاعات وجرائد ومجلات الخاصة تابعة لأحزاب وتيارات سياسية.

الآن، في ليبيا، يمكن للمتتبع أن يرصد عشرات القنوات الفضائية الخاصة بالإضافة إلى قنوات الإعلام الرسمي السابقة التابعة للقذافي والتي غيرت جلدها من اللون الواحد إلى ثلاثة ألوان معبِّرة عن عَلَم الاستقلال بالإضافة إلى أكثر من إذاعة محلّيّة تبثّ على كل الموجات، وكَمّ هائل من الصحف والتي توقَّف أكثرها لأسباب مختلفة لتستمرّ بعض الصحف الخاصة، كـ«ميادين»، و«الكلمة» بالإضافة إلى الصحف المدعومة من الدولة والتابعة لهيئة دعم وتشجيع الصحافة التي يغلب عليها ضعف في المواد المنشورة وفي الإخراج وفي التوزيع حيث إن نسبة توزيع الصحف في ليبيا قليلة جداً، ويتركَّز توزيعها في مدينتين أو ثلاث من المدن الكبرى كطرابلس، وبنغازي، ومصراتة.

في الوقت نفسه، جهاز رقابة المطبوعات لم يقفل أبوابه بعد، فمازال يشتغل ويمتلك سلطة منع طبع أية صحيفة أو كتاب إن تعارضا مع لائحة وثوابت يشتغل عليها، كذلك مازالت هناك سيطرة من الدولة على وسائل الإعلام المرئية والمسموعة باستثناء القنوات التي تبثّ من الخارج. ورغم أن كل الوسائل الإعلامية الآن هي من المؤيِّدة لثورة فبراير إلا أنه يمكننا أن نرصد قناتين فضائيتين تبثّان برامج مؤيِّدة لنظام القذافي ورغم محاولات الجهات الرسمية الحالية منع هاتين القناتين من البثّ إلا أنها فشلت في ذلك.

حول هذه التغيُّرات الإعلامية وهذا الزخم الهائل من وسائل الإعلام وما فيها من إيجابيات وسلبيات يقول الإعلامي عزالدين عبدالكريم: «الإعلام الليبي لم يخرج من أزماته. وما حصل إنما هو اتّساع سقف البوح».

وحول أداء القنوات الليبية العامة والخاصة يضيف عزالدين: «بالنسبة للقنوات الليبية، فالرسمي منها معطّل ومنكسر، وتبقى القنوات الخاصة دون سياسة حتى تلك التي تصبّ في صالح منفعة أصحابها، وتلهث وراء الحدث، وتتعامل معه بأشكال متفاوتة».

وللخروج من هذه الفوضى الإعلامية التي نعيشها الآن في ليبيا رغم سقف الحرية العالي الذي تتحرَّك داخله يرى المبروك سلطان الأستاذ الجامعي بجامعة بنغازي أن الإعلام في ليبيا مازال في مهده، ولم يمرّ بمرحلة النموّ الحقيقي بعد، ويحتاج إلى ثورة في المفاهيم تجعل من التنافس أولوية، تنافس على الحصول على المعلومة الصحيحة، الصادقة، المؤكّدة، والموضوعية. كما يحتاج إلى التعامل معه كصناعة، لها رأسمال مادي وبشري وحركة إنتاج تكون مخرجاتها نجاحاً مادياً للمؤسسة الإعلامية ونجاحاً معنوياً لحياديتها ومصداقيتها. هذا يتطلّب العمل على تكوين الإعلام من خلال الجانب الأكاديمي، من خلال تطوير مناهج كلّيّات الإعلام بما يتماشى ومتطلباته الحديثة كصناعة لا كموظفين في الدولة.



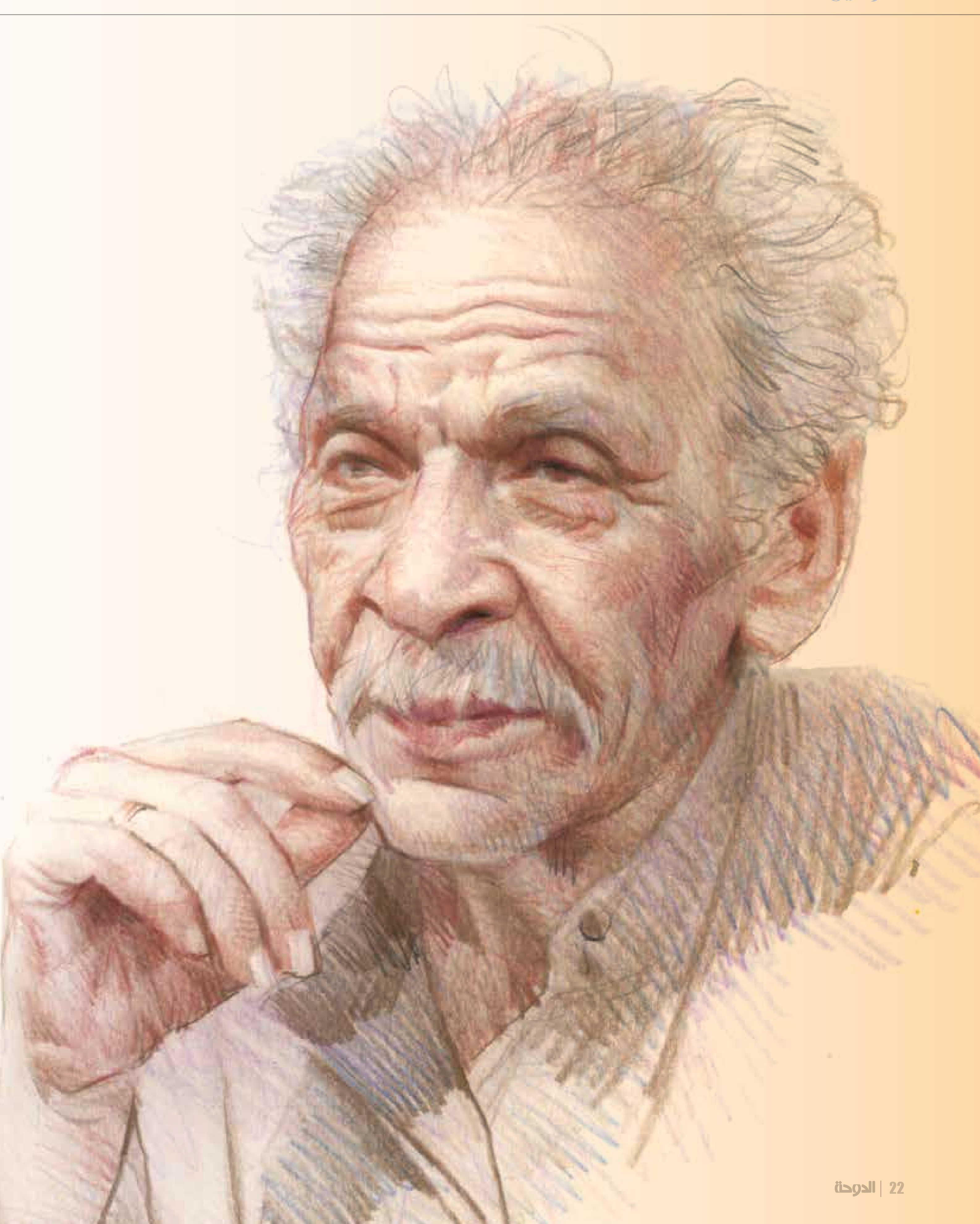


من جهتها، الصحافية ابتسام اغفير رئيسة تحرير جريدة «الشارع» وهي من الصحف الخاصة التي تأسَّست بعد ثورة فبراير تقول: «لا أرى وجهة محدَّدة للإعلام في ليبيا خلال هذه الفترة، فمازال الإعلام يتخبَّط ويتنقل في موجات تعلو وتهبط». وتضيف: «إذا كنا نودّ الحديث عن الحيادية والموضوعية فإننا نقول عليهما السلام. وهي ظاهرة ليست ليبية بحتة، وقد كررت هذا القول في أكثر من مناسبة. العالم كله أصبح يتّخذ من الإعلام منبراً له، فظهر إعلام الأحزاب وإعلام رجال الأعمال والإعلام الخاص بجماعات دينية معينة. يعني أصبحت وسائل الإعلام التي لا تخضع لأي نمط مما ذكر (أي تلك المحايدة والمستقلة) محكوماً عليها بالموت».

أما الكاتب والمترجم: د.عطية الأوجلي وهو أول وزير ثقافة في المجلس الانتقالي الليبي الذي تأسَّس بعد شهرين من اندلاع ثورة فبراير فيشخص ما يعيشه الإعلام في ليبيا حالياً بقوله:

«في حقيقة الأمر لم نرث من النظام السابق إعلاماً بالمعنى المتعارَف عليه.. كان للإعلام وظيفة واحدة فقط: التهليل والتمجيد لنظام القذافي ليلاً نهاراً. كان الأمر محزناً لأننا في ليبيا كنا قد بدأنا أيام المملكة(قبل انقلاب القذافي عام 1969) مشواراً واعداً ومميَّزاً ومغايراً. فالصحافة الليبية كانت متعدِّدة الأصوات والألوان. ففي مدينة مثل بنغازي كانت هناك صحف مثل «الحقيقة»، و«العمل»، و«الزمان»، و«برقة الجديدة»، و«الرقيب»، و«البشائر» و«جيل»، و«رسالة» وكان المشهد الإعلامي مرشَّحاً لمزيد من التطوُّر لولا قيام الانقلاب واختطافه للوطن.

الخلاصة أن ثورة السابع عشر من فبراير أتت لتجد إعلاماً رسمياً متهالكاً، فكان القرار هو منح الإعلام الحرية الكاملة ورفع كل القيود عنه. وانطلق الإعلام الخاص الذي نراه اليوم والذي كانت أمامه فرصة ذهبية لو أَحْسَنَ استغلالها لتحوَّلت قنواته إلى ساحات للحوار والمعرفة وتنمية العقول. لكن للأسف تحوَّل الإعلام الخاص إلى إعلام تعبوي أحادي الرؤية». ولكي نخرج من هذا النفق إلى أداء إعلامي مضيء يقترح د عطية بعض المقترحات، وفي الوقت نفسه يطرح عدة أسئلة مهمة: علاج هذا المشكل يتطلَّب نقاشاً عميقاً وصريحاً من المثقفين والنُّخَب، والاطلاع على تجارب دول أخرى في هذا المضمار والاستفادة منها.



إبراهيم عبدالفتاح

في بيت يحيى الكسباني، بمنطقة الإمام الشافعي، وفي سرداب تحت البيت، كان يوجد مسجّل قديم وأشرطة مغلَّفة بعناية كأنها مخدِّر فاخر. سألت يحيى الكسباني: لماذا نتعاطى الغناء سرّاً ؟ فأجاب: ليست كبقية الأغاني، وتابعت: لكنه غناء على أيّ حال، فغضب مني ونهرني: هنا غناء عن الحال، وليس على أيّ حال .

نجم بيننا

توالت السهرات وبدأنا نكتشف مواهبنا في الكتابة والتلحين والنقد، وبدأ عالم أحمد فؤاد نجم يشكِّل مخيِّلتنا ونحن نتأمَّل جنونه ومجونه وخروجه عن المألوف ، هذا الخروج الذي بَدَّل قناعاتي التي ربَّتْها الرومانسية شعراً وغناء، ودلّني على دروب جديدة أتاحت لي البحث عن المشابه، فتورَّطت في بيرم التونسي، وبديع خيري، والنديم، وسيد درويش، وتمرَّدت على نصوصي التي تتغزَّل ببنت الجيران، أو تتهكّم من صديقي المتكبِّر. صار العالم أكثر رحابة واتِّساعاً، ولم تعد تشغلني رصانة أو فصاحة لغة أو جماليات بعينها بقدر ماصار يشغلني الأفق الذي تتحرَّك فيه الكتابة، والموضوع الذي تنشده.. سقط الخيال المحلِّق في سماوات بعيدة، بكل مستلزماته من بلاغة كاذبة، وحضر الواقع جليّاً بكل ملامحه الحقيقية والصادمة في آن ليمثِّل بالنسبة لي تحدِّياً جديداً.

أيُّ قدر ألقاك في طريقي أيها النجم؟ وكيف لجسدك النحيل احتمال كل هذا الألم؟ وهل يتسع قلبك حقّاً لأحلام وآمال وأوجاع شعب..؟ كيف تطلب الحرية لغيرك وأنت خلف الجدران؟

قلت ليحيى: يوماً سألتقي هذا الرجل.

مَرَّت بعض سنوات وأنا أتابع كل ما يكتبه نجم أولاً بأول، ثم بدأت الخروج إلى الندوات والمهرجانات الأدبية في كافة أقاليم مصر، وكان صوته وصوت رفيق أيامه الشيخ إمام هما البطل الدائم لكل الأمسيات في كل مكان ذهبت إليه.

حتى التقيته ذات بهجة في منزل أحد الأصدقاء. نعم وجدته أمامي بشحمه ولحمه وابتسامته الدائمة وعذوبته التي يحاول أن يخفيها بفاجوميته ، نعم، هذا الرجل سليط اللسان لأنه في غاية الرّقة. وما ألفاظه تلك سوى خط دفاع كي لاتنفذ ببساطة إلى قلبه الهشّ وروحه الراقية .. قرأ شعراً، وغنّى، وتحدَّث في السياسة والتشكيل والمسرح والموسيقى والرواية ، كان مبهراً في كل مجال على حدة، كأنه احترفه وأضاف إليه، ثم فاجأني بطلبه لي أن أقرأ شعراً .

كنت في حيرة من أمري. وحين لمحني مرتبكاً قال لي: قول اللي انت مصدّقه، وحكى لي عن لوركا ومقالته عن (الداوندي)، فقرأت قصيدة عنوانها «سيف وتفاحة» ففوجئت به يسبّني ويلعنني حتى اختتم وصلته من الشتائم قائلاً: «وحياة أمك لاتيجي حوش قدم»، فداعبته قائلاً: بعينك. ثم صار هنا هو حديثنا في كل مرة نلتقي مصادفة في إطار أمسية أو احتفالية أو أية فاعلية سياسية.. ولا أخفى سراً أني في هذه المرحلة كانت أفكاري تبدّلت ورؤيتي للعالم والشعر على وجه الخصوص اختلفت تماماً، وكنت أرى أن نجيب سرور ونجم قد ضحّيا بكل الممكن من الجماليات حين انحازا بكل قوة إلى القضايا الاجتماعية وما يشغل الناس من هموم، وأن الشعر أبقى من مشكلات عارضة قد تتغيّر، فآليت على نفسي ألا أسقط في فخّ نجم دون أن أدري أن اختياري للعامية في حَدّ ذاته يتضمَّن توجُّهاً مماثلاً بالضرورة، وبخاصة إذا كان المروِّج الأساسي لها في هذه الفترة هو اليسار المصري الذي خنق بأيديولوجيته العديد من الشعراء.

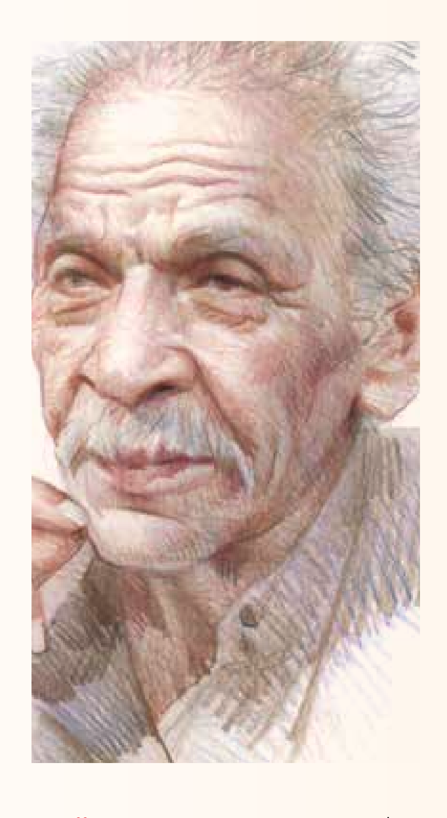
قلب كبير وكريم

مرت سنوات على هذه الحال حتى دعاني علي الحجار ذات مساء لحضور تسجيل أغاني فيلم «الفأس في الرأس» لوحيد مخيمر في الأستوديو. استمعت إلى قصيدة من الشعر المصفّى: «أمشير على نجعنا والريح بتصفر صفر/ كل الدروب صفصفت ما في حدا في الكفر/ غيرك ياعود الزان/ ياطرحة الأحزان/ قلبي عليك انشعف/ وأنا قلبي ده خزّان/ فيه الرفاقة العزاز بستان وضليلة/ ونصل خنجر خيانة غوط في ذات ليلة/ وفيه صبايا حلالك يا واحد العيلة/ خايفين عليك تنكسر ونجدد الأحزان».

سمعتها لمرة واحدة فحفظتها حتى الآن، وحين انتهى علي من وضع صوته سألته: من كتب هذه القصيدة؟ فقال لي: خَمِّنْ. طرحت ثلاثة أسماء ليس من بينهم نجم، فأجاب الحجار: هذه الكلمات لعمّنا أحمد فؤاد نجم، فأجبته على الفور: يبقى حاروح لو حوش قدم الليلة .. وقد كان. وحين رآني أحمد فؤاد نجم أمامه للمرة الأول داعبني: مش قلتلك حتيجي يابن ال..

فقلت له: أنا شاتمك سنة من باب الاحتياط.

من يومها، صرت عضواً دائماً في جوقة نجم ، كيف لا وقد صار بيته كعبة لكل مثقّف أو فنان أو سينمائي أو مسرحي عربي؟ كما كان وسيظل صوته ضميراً ناصعاً للشعوب العربية في مواجهة أنظمتها الفاشية، وصار نموذجاً يحتذى لكل مناضل في أي بقعة من عالمنا العربي. وظني أنه تجاوز ذلك ببساطة.



كان الغناء وجبة أساسية حتى في غياب رفيق روحه وأيامه (الشيخ إمام عيسى) وكان علينا دائماً أن نتوقَّع مباغتة من الأمن في أي وقت

كان الغناء وجبة أساسية حتى في غياب رفيق روحه وأيامه (الشيخ إمام عيسى) وكان علينا دائماً أن نتوقَّع مباغتة من الأمن في أي وقت حتى عندما ننهب إلى بيوتنا.. كانت صحبة رائعة ومنتقاة بعناية، فحولنا نجيب شهاب الدين، وعصمت النمر، وسعيد عبيد، وإبراهيم داود، والجبيلي، وكريم الطلياني، وأسامة خليل، وسعيد صالح، وعادل إمام، وهاني عنان، وجورج إسحاق، وعلي بدرخان، ومراد منير، وحسين عبد الجواد، وكثيرون لا تتَّسع المساحة لذكرهم، حتى عندما هرب إلى (منطاي) كنا ننهب إليه مثل زوّار الفجر لنستمع إلى ما كتبه في مشروعه النثري الكبير (فضفضة فيما مضى) والذي نشر فيما بعد بمجلة روز اليوسف بعنوان «الفاجومي».

وما لا يعرفه الناس عن نجم أنه كان مغنّياً متمكّناً يمتلك صوتاً خشناً وعريضاً مكتمل الأبعاد، ناهيك عن إحساسه المنهل بالجملة الموسيقية وكنت أحبّ سماع «حلم» بصوته وهو يتغزل بين المقاطع ببيرم التونسي والشيخ زكريا.

ويجدر بنا أن نهمس في أذن كل طاغية: إن لم تقرأ أدباً فلن تنجو، واحذر غضبة الشعراء، فنجم وأتباعه باقون في كل ميدان أو زقاق.

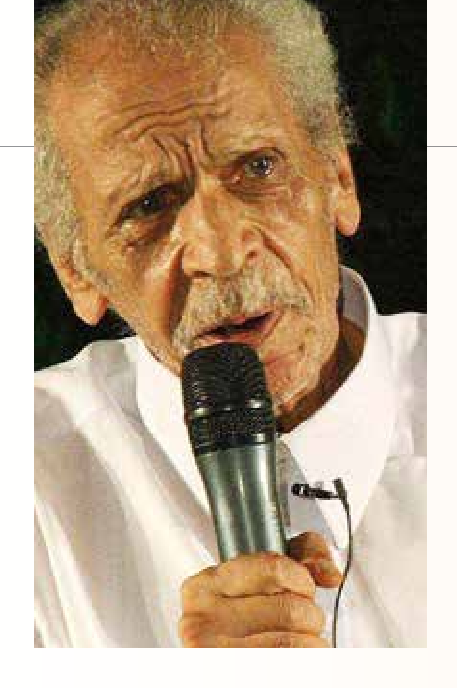


نيران «الفاجومي»
تُنضِج قصيدة العامية

د. محمد الشحات

- 1 -

في مدوّنة الشعر العربي الحديث، ثمة شعراء عامية متميّزون استطاعوا أن يَتَحَنَّوا المؤسسة الشعرية الرسمية، فانحازوا لأصوات الجماهير، يعبّرون عن آمالهم وآلامهم، ويسجّلون موجات انكساراتهم وإنجازاتهم. نذكر، من بين هؤلاء، بيرم التونسي (1893 - 1961)، وفؤاد حدّاد (1885 - 1985)، وصلاح جاهين (1930 - 1986)، وأحمد فؤاد نجم (1929 - 2013)، وعبد الرحمن الأبنودي (1939)،... وآخرين. أما أحمد فؤاد نجم، أو «الفاجومي» (المتمرِّد، الجريء، اللاذع)، فقد كان يعي أنه لا يمتلك ما امتلكه محمود درويش أو أدونيس أو يوسف الخال أو صلاح عبد الصبور أو أمل دنقل، وأدرك باكراً أن بلاغته يجب أن تتشكّل وسط الجماهير وفوق شفاههم، فراح ينسج شعره في مجالسهم، في المقاهي والحواري والأزقّة، حيث يلتقط كلماته



من أفواه المارّة وألسنة العابرين، كأنه «حرفوش» من الحرافيش الذين كانو يعيشون ليلَ نهارَ في جنبات الحارة المصرية التي وصفها نجيب محفوظ في روايته «أولاد حارتنا» بقوله: «لكنّ آفة حارتنا النسيان». لقد رفض نجم أن يدخل دائرة النسيان الجمعي في ذاكرة الحارة المصرية ذات الأزقّة والانحناءات والصخب والبراءة، فبحث عن جملة شعرية خاصة به وحده تدغدغ مشاعر البسطاء الملتهبة، وتمتاح من معجمهم، وترسم صورها من مفردات بلاغتهم اليومية والعادية (أو العارية) والمألوفة:

«البحر بيضحك ليه/ وأنا نازلة أدّلع أملا القلل/ البحر غضبان ما بيضحكش/ أصل الحكاية ما تضحكش/ البحر جرحه ما يدبلش/ وجرحنا ولا عمره دبل...».

- 2 -

ثمة محطّات كثيرة في حياة أحمد فؤاد نجم، لكن، تظل علاقته بالشيخ إمام عيسى (1918-1995) هي المحطّة الفاصلة في نبوغ صوته الشعري المسيَّس منذ الستينيات، حيث التفّ حوله المثقفون والصحافيون بعد أغنية «أنا أتوب عن حبك أنا؟»، و«عشق الصبايا»، و«ساعة العصاري»، وغيرها، حيث كوّن نجم والشيخ إمام وعازف الإيقاع محمد علي فرقةً للتأليف والتلحين والغناء لم تقتصر على أشعار نجم وحده في البداية، بل استعانت بقصائد لآخرين من أمثال فؤاد قاعود وسيد حجاب، ونجيب سرور، وتوفيق زياد، وزين العابدين فؤاد... وغيرهم.

إبّان هزيمة 1967م، سادت نغمة السخرية ونبرة الانكسار التي قد كان قد استشرفها باكراً أمل دنقل في قصيدته «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، وانعكست النبرة ذاتها في قصائد نجم، فكتب:

«الحمد لله خبطنا/ تحت بطاطنا/ يا محلا رجعة ظبّاطنا/ من خط النار/ يا أهل مصر المحميّه/ بالحراميّه/ الفول كتير والطعميه/ والبرّ عمار/ والعيشة معدن واهي ماشيه/ آخر آشيا/ ما دام جنابه والحاشيه/ بكروش وكتار...».

وكتب أيضاً:

- «يعيش أهل بلدى وبينهم مفيش/ تعارف يخلّي التحالف يعيش/ تعيش كل طايفة من التانية خايفة/ وتنزل ستاير بداير وشيش...».

- «ناح النّوّاح والنّوّاحه/ على بقرة حاحا النطّاحه/ والبقره حلوب/ حاحا/ تحلب قنطار/ حاحا/ لكن مسلوب/ حاحا/ من أهل الدار/ حاحا/ والدار بصحاب/ حاحا/ وحداشر باب/ حاحا/ غير السراديب/ حاحا/ وجحور الديب...».

لكنْ سرعان ما اختفت هذه النغمة الساخرة الانهزامية وحلّت محلّها نغمة أخرى مليئة بالاستفاقة والاعتزاز بالهويّة المصرية والعربية، مثل:

«مصر يا أمّة يا بهيّه/ يا أم طرحة وجلابيّه/ الزمن شابّ وانت شابّه/ هو رايح وانت جيّه/ جيّه فوق الصعب ماشيه/ فات عليكِ ليل وميّه/ واحتمالك هوّ هوّ/ وابتسامتك هيّ هيّ...».

لقد ذاعت قصائد نجم مصحوبةً بصوت الشيخ إمام داخل مصر وخارجها، حيث احتفت بهما الدولة المصرية في البداية لفترة لم تدم طويلاً، ثم انقلبت عليهما وأودعتهما خلف أسوار السجون والمعتقلات زمناً طويلاً امتدّ من يونيو/حزيران 1967 إلى أكتوبر/تشرين الأول 1973، ثم ظلّا في حالة تنقّل دائم من سجن إلى آخر حتى لحظة مقتل السادات عام 1981. ومع ثمانينيات القرن الفائت، بدأت الفرقة الثلاثية تتجوّل بين البلدان العربية والأوروبية لإقامة حفلاتها الغنائية التي لاقت نجاحاً كبيراً، حتى انفرط عقدها لما دبّ من خلاف بين أفرادها الثلاثة.

- 3 -

تنوّعت قصائد نجم، عبر رحلة الكتابة التي امتدَّت ما يزيد على خمسين عاماً، مروراً بتحوُّلات اجتماعية وسياسية وعسكرية شتّى. نذكر من بينها قصائده التي تحمل عناوين «يعيش أهل بلدي»، «جائزة نوبل»، «الأخلاق»، «الخواجة الأميركاني»، «استغماية»، «همَّا مين واحنا مين»، «البتاع»، «الكلمات المتقاطعة»، «حسبة برما»، «كلب الست»، «نيكسون جاء»، «بابلو نيرودا»، «تنكرة مسجون»، «الثوري النوري»، «النّدالة»، «شَيّد قصورك»، «تِخَيِّل لي الأماني إن حظّي».. وغيرها. غير أن نجم لم يكتب القصيدة وحدها، بل كتب المقال، واشتهر بفن الحكي، وتقديم بعض البرامج التليفزيونية لاحقاً. ولعل كتابه الذي يحمل عنوان «أنا بقى وعادل حمودة» واحد من الكتب التي تمزج بين كتابة السخرية وكتابة الشعر والكتابة الذاتية الحرّة، محافظاً على إيقاع الجملة العامية المصرية التي تحتفي باليومي والمألوف.

استطاع الفاجومي، بصوته الأجشّ وجلبابه وشاربه الكثّ وشعره المهوّش ونحوله الجسدي اللافت وعفويَّته في الكلام وسخريته اللاذعة، أن يرسم صورةً ذهنيةً للشاعر والمثقّف والمناضل الشعبي الذي يقف من السلطة موقف النقد والنقيض. عبر هذه الصورة، استطاع نجم أن يرسّخ أقدامه في تربةٍ شعريةٍ مغايرةٍ تنتصر لشعر العامية وبلاغة الشفاهية التي تنتقل بالقصيدة من دائرة الفن الخالص إلى دائرة الفنّ الذي يشتبك مع نيران الأيديولوجيا، من دون أن يحترق بها.



مرزوق بشير بن مرزوق

الكاتب (الدوبلير)

يُعرف (الدوبلير) بأنه ذلك الشخص الذي ينوب عن الممثِّل الأصلي في الأفلام السينمائية، ويقوم بالأدوار التي تستعصي على هذا الممثِّل، أي أنها استبدال الأصيل بالمزيَّف، ولا يقتصر مفهوم الدوبلير على ممثِّلي الأفلام السينمائية، بل إن هذا المفهوم يمتدّ إلى مجالات أخرى عديدة، فهناك الدوبلير الذي يستبدل بالشخصيات العامة المهمّة مثل رؤساء الدول، أو رؤساء المؤسَّسات العالمية الكبيرة، حيث يتمّ اختيار شخص يحمل الملامح المتطابقة مع ذلك المسئول نفسها، ويتولّى جهاز خاص تدريبه على أدقّ التفاصيل لتلك الشخصية الهامة، ومن ثم يدفع به إلى الاجتماعات والمواكب العامة التي يرى أمن الدولة بأنها خطر على الشخصية الرئاسية.

هناك أيضاً الدول (الدوبلير) وهي الدول التي تتولّى مهام المفاوضات والاتفاقات بديلاً عن دولة أخرى لا تريد أن تكون في الواجهة، وتتحمَّل الدولة الدوبلير المهام الصعبة بل ونتائجها السلبية، وتتقبَّل الانتقادات الحادّة العلنية بدلاً عن تلك الدولة التي تلعب دورها، بل قد تقوم الدولة (الدوبلير) بالحروب عن الدولة الأصل، وكلنا يعلم عدد المرات التي كانت تكلِّف فيها الولايات المتحدة دولاً أخرى في المنطقة بشراء صفقات أسلحة لدولة ثالثة حتى لا تتعرَّض الدول الأميركية إلى مساءلات في الكونجرس.

وفي مجال الكتابة الإبداعية أيضاً نجد (الدوبلير) وهو الشخص الذي يكتب القصائد والروايات، والكتب العلمية، والأغاني، والمسرحيات، والمقالات الصحافية، ورسم اللوحات الفنية للآخرين.

ويبدأ دور (الدوبلير) من أيام الدراسة الأولى عندما يقوم طالب موهوب في أي مجال من مجالات الإبداع الفني بتأجير قلمة وموهبته لطالب أخر، خصوصاً في درس مادة الانشاء والتعبير، حيث يقوم الطالب (الدوبلير) بتجهيز مقال إنشائي لطالب أخر، ولا يتوقَّف الأمر هنا فقط، بل مع الأيام يتوهَّم الطالب الذي اعتمدت كتاباته على (الدوبلير) بأنه كاتب حقيقي، وبأنه كاتب موهوب، ويتضخَّم الوهم لدية لدرجة أنه يبدأ بعد ذلك بتصدير دواوين شعر كتبها له شاعر آخر، أو يقيم معرضاً فنياً رسم جميع لوحاته فنان تشكيلي (بديل)، وتبدأ وسائل الإعلام المختلفة بالترويج لهذا الكاتب المصطنع، وربما يترشَّح إلى جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية، لأعمال لم يخطّها قلمه، ولا تنتمي لأفكاره.

على مستوى الصحافة هناك رؤساء تحرير يأتون بـ(دوبلير) للكتابة عنهم، ولكي تتصدَّر مقالاتهم الصفحة الأولى على أساس أنها بقلم رئيس التحرير فلان الفلاني، وأذكر عندما سئل أحد رؤساء التحرير عن تلك الشاكلة: هل فعلاً هذا المقال بقلمك؟ فأجاب: نعم إنها بقلمي الخاص الذي استخدمه (الدوبلير) ليكتب بواسطته مقالتي.

تشبه الكتابة البديلة، الأم البديلة في وقتنا الراهن، حيث تتولّى هذه الأم حمل طفل غيرها في (رحمها) لتلده في النهاية لعائلة أخرى، طبعاً المسألة محيَّرة. هل هذا الطفل ينتمي إلى والديه اللذين استعانا بامرأة أخرى، أم هو ابن المرأة التي حملته، وعانت ما عانت من آلام على مدى فترة الحمل؟

وكذلك الأمر، عندما تدفع قبيلة كاملة أموالاً لشراء قصيدة شعرية، وتوقِّع عليها باسم القبيلة، والسؤال: مَن الأب الشرعي لهذه القصيدة؟

والسؤال اليوم: هل كل ما نقرؤه، ونشاهده، ونستمع إليه هو ابن شرعي لمبدعه المعلن؟ أم هو ابن (الدوبلير) الذي قبض ثمن إبداعه، واكتفى بذلك؟.



سيغولان روايال

فكرة جميلة عن الشجاعة

حوار: سعيد خطيبي

اسم سيغولان روايال(1953) ارتبط -خصوصاً- بمسارات الحزب الاشتراكي، وبالوقوف إلى جانب نضالات الجاليات العربية والإسلامية المقيمة في فرنسا. سيغولان خليلة الرئيس فرانسوا هولاند السابقة (أم أبنائه الأربعة)، التي كانت جِدّ مقربة من الرئيس الأسبق فرانسوا ميتيران (1916 - 1996)، خسرت الانتخابات الرئاسية عام 2007، في الدور الثاني والحاسم، أمام نيكولا ساركوزي، بعدما اكتفت بنسبة 46.94% من الأصوات المعبّر عنها (مقابل 53.06% لمنافسها).

«الدوحة» التقت سيغولان روايال وحاورتها، على هامش معرض الدوحة الدولي للكتاب، حيث حَلّت لتوقيع كتابها الأخير: «فكرة جميلة عن الشجاعة» (منشورات غراسي، 2013)، وهو كتاب قدّمت فيه بورتريهات لعدد من الشخصيات السياسية والتاريخية، الرجالية والنسائية، التي تميَّزت بشجاعة القرار والموقف، على غرار نيلسون مانديلا، إيمي سيزار، ستيفان هاسيل، جان دارك، فرانكلين روزفلت، وغيرهم. وهو الكتاب العاشر في تجربتها، ينضاف إلى عدد من المؤلّفات الفكرية والسياسية النقدية الأخرى، مثل «حقيقة امرأة»(1996)، «لولا، أوباما، الفوروم الاجتماعي، عشرة دروس متقاربة»(2009) و«رسالة إلى الغاضبين الباحثين عن حلول»(2011).

تحدَّثت بعض وسائل الإعلام الفرنسية، في الأسابيع القليلة الماضية، عن إمكانية عودتك إلى الواجهة السياسية من بوابة تعديل وزاري محتمل..

- في الحقيقة، أنا لم أهجر المشهد السياسي في فرنسا، وما أزال موجودة وفاعلة فيه. بالمقابل، لا أستطيع الرد، في الوقت الحالي، بالإيجاب أو بالسلب

عن إمكانية العودة إلى الجهاز التنفيذي، هناك احتمالات، وننتظر ما ستسفر عنه، وما ستحمله من متغيِّرات.

هل لديك شروط لدخول الحكومة؟

- هناك، بالدرجة الأولى، قرارات مؤسَّساتية، والأكيد أنه في حال ما اقتُرح عليّ منصب ما سيكون الأمر معلوماً لدى الجميع.

عام 2012، كان اسمك مطروحاً في تشكيلة حكومة جون مارك أيرو.

- ولكن الأمر كان يتطلَّب مروراً بالجمعية العامة. ولم يحصل ترشيحي.

ظهرتِ مؤخَّراً، على إحدى القنوات التليفزيونية الفرنسية، رفقة الكوميدي المغربي جمال دبوز، للترويج لفيلم «المسيرة» لنبيل بن يدير، وهو فيلم يؤرِّخ لمسيرة المساواة ومعاداة العنصرية، التي نظَّمتها الجالية المغاربية في فرنسا عام 1983. هل مازلت على مواقفك السابقة في دعم الجاليات العربية في أوروبا إجمالاً، وفرنسا خصوصاً؟

- طبعا، بكل تأكيد. ولكن ليس دعماً ينحصر في الجاليات العربية فقط، بل يمتدّ إلى كل الجاليات والأقلّيّات الأخرى. صيف العام 1983، لما انطلقت مسيرة المساواة ومعادة العنصرية، من مدن فرنسية مختلفة (ليون ومرسيليا قبل أن تصل إلى باريس)، كنت أنا شخصياً مَنْ أخطرَ رئيس الجمهورية وقتها فرانسوا ميتيران بالموضوع، واقترحت عليه إمكانية استقبال ممثلي المسيرة والتحدُّث معهم والاستماع إليهم. في البداية، أبدى تردُّداً في استقبالهم، لكني شرحت له مطوَّلاً الوضع، ومجريات وتطوُّرات الأحداث على الميدان، فقبل المقترح. (قام باستقبالهم في قصر الإليزيه، بتاريخ 3 ديسمبر / كانون الأول 1983).

بعد عشرين عاماً على المسيرة التاريخية ما تزال الجاليات العربية والمغاربية تجد نفسها ضحية لعنصرية اليمين المتطرّف.

- صحيح أن العنصرية موجودة، ولا ننفيها، ولكن بحسب جمال دبوز، وفي حديث معه مؤخَّراً، فإن أشكال التطرُّف والتمييز العنصري قد تراجعت، مقارنة بوقت سابق. كما أنها لا تمسّ فقط الأجانب والمهاجرين، بل أيضاً فرنسيين، وشخصيات مرموقة، كما حدث مؤخَّراً مع وزيرة العدل حافظ الأختام كريستيان توبيرا (حيث شَبَّهتها جريدة أسبوعية يمينية (Minute) بالقرد، بسبب لون بشرتها السمراء، ووجه لها ناشطون يمينيون كلاماً مسيئاً يمسّ حياتها الشخصية).

ما هي، تحديداً، تحفّظاتك على سياسة اليمين الفرنسي المتطرِّف؟

- تحفُّظات شاملة، عن كل شيء. خصوصاً العنف المنتهج من طرفهم، والظاهر في سلوكياتهم، مع رفضهم للآخر، وميلهم إلى غلق أبواب التحاور.

*بالعودة إلى سياسة اليسار، وقيادة الحزب الاشتراكي. الملاحظ أن الحكومة الفرنسية الحالية صارت تنتهج، من جهتها، خياراً عسكرياً محضاً في القارة السمراء. فبعد التدخُّل العسكري في شمالي دولة مالي، مطلع السنة الماضية، ستجد ربما جمهورية أفريقيا الوسطى نفسها في مواجهة مصير مماثل.

- تَمَّ التدخُّل شمالي مالي، بموافقة من طرف هيئة الأمم المتحدة، وبمساعدة ودعم لوجيستيكي وعسكري من القوات الإفريقية المشتركة. والقوات الإفريقية تقوم أيضاً بدورها في المنطقة، وفي دعم الجيش الفرنسي. وهي عوامل تبرِّر منطق التدخُّل. فالمقصد الأول والأهمّ منه هو حماية المدنيين والعزَّل، ووقف العنف غير المبرَّر.

الحديث عن حماية المدنيين في دول أفريقية يفرض تساؤلاً عن غياب المنطق نفسه في حماية المدنيين العزَّل، في سورية، من وحشية النظام الأسدي؟

- عوامل كثيرة أخرى تتدخَّل في الموضوع السوري، مثل مجلس الأمن. كما إن الدور الديبلوماسي أيضاً يلعب دوراً في القضية.

في بداية الثورة، اتَّخذت الحكومة الاشتراكية الفرنسية دوراً ايجابياً، في دعم ثورة الشعب السوري، قبل أن تتراجع تدريجياً.

الوضع معقَّد، ليس تماماً كما نراه. كما أن هنالك شروطاً وتحدّيات الحفاظ على توازن ما. مع محاولة فرض تهديات من أجل الالتزام والعودة إلى اتفاقيات حماية حقوق الإنسان، وإرساء دولة القانون.

قام الرئيس فرانسوا هولاند مؤخَّراً بزيارة إلى إسرائيل، وهي زيارة رأى فيها ملاحظون عرب أنها لم تكن في وقتها.

- ولكن، ما لا يجب أن ننساه، أنه زار فلسطين أيضاً. زار المنطقة كلها كرسول سلام، ودعا لإحلال السلام في المنطقة.

أبدى قصر الإليزي، مؤخَّراً، ارتياحاً إزاء اتفاقية جنيف، الموقّعة مع إيران، حول السلاح النووي، رغم ما أثارته الاتفاقية من ردود فعل متعدّدة في المنطقة العربية.

- لا أريد أن أتحدَّث أو أرد نيابة عن وزير الخارجية. ولكن باعتقادي، أن الاتفاقيات الموقَّعة ليست نهائية، وستكون هناك ربما تطوُّرات في المستقبل. ولكن المتَّفَق عليه في السياق الدولي الحالي، أن الشعوب والشباب يحلمون بأن يعيشوا ويكبروا في سلام. وهو حقّ شرعي لا بُدَّ من توفيره والعمل من أجل تحقيقه.



الإشاعة

صناعة اليقين .. صناعة الكذب

مع بداية الربيع العربي، نهاية 2010، وهج عصر الإشاعة من جديد. فالأخبار اليومية والتقارير الصحافية لم تعد كافية لإقناع الناس بالوقائع والأحداث والتطوُّرات الميدانية، وصارت تزاحمها الإشاعات، والأخبار غير الموثّقة التي تصنعها جهات معيَّنة بغرض تحقيق مآرب سياسية وشخصية، ويروِّج لها الشارع عن وعي أو بدونه. وبين الحقيقة والإشاعة تضيع المعلومة والمصداقية، ويتحوَّل الشارع العربي إلى حلبة مفتوحة على جملة تيارات متضادّة، يحاول كل واحد منها تبييض إشاعته، وتحويلها إلى كذبة صادقة. تاريخياً، كانت الإشاعة عنصراً بارزاً في اليوميات العربية، فقد ساهمت في صنع رموز وهدم أخرى، وتطوَّرت لاحقاً بتطوُّر وسائل الاتّصال الجديدة، وصارت وسيلة تستخدمها الحكومات والمعارَضة في آن لضمان استمراريتها، ولعبة كسب في التجارة والأسواق الاقتصادية...

مجلة «الدوحة» تفتح ملفّ الإشاعة، وتناقشه، وتحلّله من أوجهه المتعدِّدة، مع وضعه في سياقاته الراهنة.



الأعمال الفنية للملف: PAULA REGO - البرتغال

سوسيولوجياً، لا يمكن أن نعرّف الإشاعة إلا ضمن «المجتمع المنغلق» سياسياً واجتماعياً، أي حيث «المعلومة» أو «الخبر» ممركزة ومراقبة و«مفلترة». فهي، تلك «المعلومة الكاذبة الأكثر صدقاً وانتشاراً». كما أنها تلك «المعلومة الصحيحة الأكثر كذباً وانتشاراً». فهي إذن تجمع بين الشيء ونقيضه!

د. عمار يزلي

من الإشاعة ما يُضحِك

ففي المجتمعات الشمولية حيث الرقابة المفروضة على الكلمة وعلى الخبر وعلى المعلومة وعلى الرأي المخالف (..لا أريكم إلا ما أرى..)، تلجأ «الجماعات الاجتماعية»، إلى تهريب وتناقل المعلومة عبر الحامل الشفهي السمعي: من فم إلى فم، ومن أذن إلى أذن، محاولة اختراق جدار المنع والرقابة والتحريم والتجريم! فالمعلومة خطر أحياناً، والخبر في كثير من الأحايين «مهدِّد للمصالح العليا»! القلق من انتشار الخبر (سياسياً كان أم اجتماعياً)، هو السبيل لنشره وانتشاره! فالوسيلة الأكثر فاعلية للدعاية للشيء هي منعه من التداول!. فالمجتمع يمثّل عقل المرأة! أولاً يقال «إذا أردت أن تنيع شيئاً سرّياً فقله لامرأة»!؟. المجتمع المرغم على استقبال الأخبار الرسمية، فقط الرسمية، ويمنع ما دونها، سيطور من آليات فكّ الرقابة من أجل اختراق جدار الصمت، وذلك بمختلف الآليات: نقل خبر عن ناقل الخبر، ترويج لخبر مفبرك، تغيير مضمون الخبر والمعلومة لسبب ذاتي أو موضوعي، تحوير وتغيير مصدر المعلومة أو إسقاطه على فاعل آخر، التغيير في الزمن أو في المكان أو في كليهما معاً، التعمُّد في نقل ونشر المعلومة «المشوّشة» أو نشرها بعفوية بتصديق أو بدون تصديق أو حتى بالتشكيك! كلها أساليب في إحداث «الخبر» ونقل «المعلومة»: من هنا تنبع الإشاعة! ومن هنا يحدث الانتشار والتداول والاستهلاك!

المعلومة المشوّشة، هنا، تكون في الأصل معلومة صحيحة بنسبة كبيرة (غير مطلقة)، أو خبراً صحيحاً غير مطلق، لكن عنصرَي التشويش والتشويه سرعان ما يدخلان عليها بفعل التعتيم و«جدار الخرسانة المسلّح»، وبفعل تناقل المعلومة شفهياً! فخاصية النقل الشفهي، أن يحوّر ويغيّر من الشكل كما يغيّر في المضمون في كل حلقة تواصل إلى أن يصل إلى تغيير شبه كلّي في الشكل وفي المضمون في آخر حلقة التوصيل، ليفقد الخبر والمعلومة «صدقيّتهما» وصحّتهما الموضوعية، ليصبحا ويتحوّلا في النهاية إلى مُجَرَّد إشاعة تعني الخبر والمعلومة الكاذبة جملة وتفصيلاً! فالإشاعة إذن كالدخان! إذ، لا دخان بدون نار! ومن هنا نفهم كيف أن آليات إنتاج الإشاعة في مجتمع منغلق ومسيَّج، تخضع لآليات التناقل الشفهي، حيث يحدث ذلك التغير الدائم في مسار وسيرورة «الانتشار والشيوع»، إلى أن يفقد الفعل الأول مفعوله، ويصبح هذا الفعل بدون فاعل. من



هنـا أيضـاً، سـتبرز الفكاهـة والنكتـة وكأنهـا فـي أحيـان كثيـرة ناتجـة عـن «خبر كاذب» أو «إشاعة مغرضة». وإذا تمعّنّـا فـي مضاميـن النكت السياسـية والاجتماعيـة، نلاحـظ هـذا المنحـى! فالنكتـة تمثّـل «خبـراً» وفيهـا «قصـة»، أي روايـة خبريـة! لكنهـا مثيـرة للضحـك! السـبب، هـو أن النكتـة والفكاهة تعتمد على عنصر المفارقة! والمفارقـة هـي التـي تنتـج النكتـة والفكاهـة عـن طريـق مجموعـة مـن التقنيـات «الروائيـة» «القصّيّـة» منهـا التضخيـم والمبالغـة، مقابلـة الشـيء بنقيضـه، التعويـض بشـيء عـن شـيء، المعادلـة، التـوازن والمساواة بيـن شـيئين غيـر متوازييـن أو بيـن نقيضيـن، التوريـة والتضميـن، إلـى آخـر ذلـك مـن التقنيـات التـي هـي فـي الأسـاس تقنيـات الأدب والشـعر والنـص الصـوري. باختصـار: عناصـر السـيميولوجيا.

الإشـاعات والنـكات، أخبـار صحيحـة كاذبـة، وأخبـار كاذبـة صحيحـة، تتناقلهـا الألسـنة والآذان بطريقـة سـرية وعلانيـة دون المـرور عبـر القنـوات الرسـمية، بـل إنهـا تتحاشـاها لأنهـا سـتمنعها مـن التـداول، وتصادرهـا! بـل لأن الخبـر مُصـادَر أصـلاً، فهـي (الإشـاعات والنـكات) تلتـفّ علـى الحواجـز لتهـرب إلـى خـارج الأسـوار متنقّلـة علـى لسـان، مـن لسـان إلـى لسـان. هـي وسـيلة وتقنيـة نشـر خبـر مُصـادَر!. أي أنهـا نتـاج لقاعـدة «أخفيتـه فأذاعـه الإخفـاء»! غيـر أنهمـا (الإشـاعة والنكتـة) قـد تكونـان مـن إنتـاج وترويـج مقصوديـن، تلجـأ إليهمـا بعـض الجهـات «غيـر الرسـمية» فـي الأوسـاط الرسـمية (الدوائـر الاسـتخباراتية) لنشـر خبـر كاذب ليبـدو صحيحـاً أو العكـس!. فالعمل هنـا لـدى هـذه المؤسسـات هـو علـى تقنيـة التوزيـع والتسـويق عـن طريـق «إذاعـة سـرّ لامـرأة بغـرض تسـويقه»!. وعليـه، فـلا ينبغـي أن ننظـر إلـى الإشـاعة والنكتـة علـى أنهمـا مـن إنتـاج عفـوي ولا حتـى مقصـود دومـاً. ففـي العملية تمفصـل واقعي عملي: الإنتـاج وإعـادة الإنتـاج بطريقـة معقلنـة أو ترويـج لمنتـج بغـرض نشـره وتبليغـه ونقلـه دون مصلحـة مرتجـاة. فـي حـال تحـوُّل الإشـاعة إلـى نكتـة تصبـح النكتـة هـي المقصد، أي غايـة فـي حَـدّ ذاتهـا، وتنتفـي عنهـا صفـة «الإشـاعة». وهـذا مـع الوقت ومـع مـرور الزمـن والانتشـار. فعلـى سـبيل المثـال، فـي الجزائـر وفـي نهايـة شـهر نوفمبـر 2013، كان الوزيـر الأول الجزائـري «سـلال» قـد تحـدَّث عـن نظـام الـري فـي الجنـوب (منطقـة أدرار) والـذي يعتمـد علـى نظـام «الفقارات» والتـي عَرَّبَهـا أهلهـا علـى صيغـة «الفقاقيـر». ولأن هـذا التعبيـر غيـر مفهـوم فـي الشـمال، فقـد اعتقـد الكثيـر أن الوزيـر الأول قـد أراد جمـع «فقـراء» فأخطـأ فـي اللغـة بعـد أن كَـرَّر هـذه العبـارة مرتيـن! وصـارت هـذه العبـارة شـائعة تحوَّلـت إلـى نكتـة الخـاص والعـام، وغـزت حتـى مواقـع التواصـل الاجتماعـي. فالعبـارة صحيحـة، وقالهـا سـلال بلغـة مفصحـة! لكـن بطبيعـة تفرنـس رجـال الحكـم عندنـا، وعـدم معرفتهـم بالفصحـى كثيـراً، فقـد صـار الخطـأ عندهـم فـي العربيـة أكثـر مـن الصحيـح! وحمـل الوزيـر الأول وزر خطـأ لـم يرتكبـه، وبذلـك انتقل الخبر مـن سـوء الفهـم إلـى الإشـاعة، لتصبـح نكتـة وطرفـة! حـدث هـذا أيضـاً مـع الرئيـس الراحـل الأسـبق الشـاذلي بـن جديـد فـي عبـارة «الاسـتوراد» وأيضـاً فـي كلمـة «اللتيـن» عندمـا قالهمـا فعـلاً!

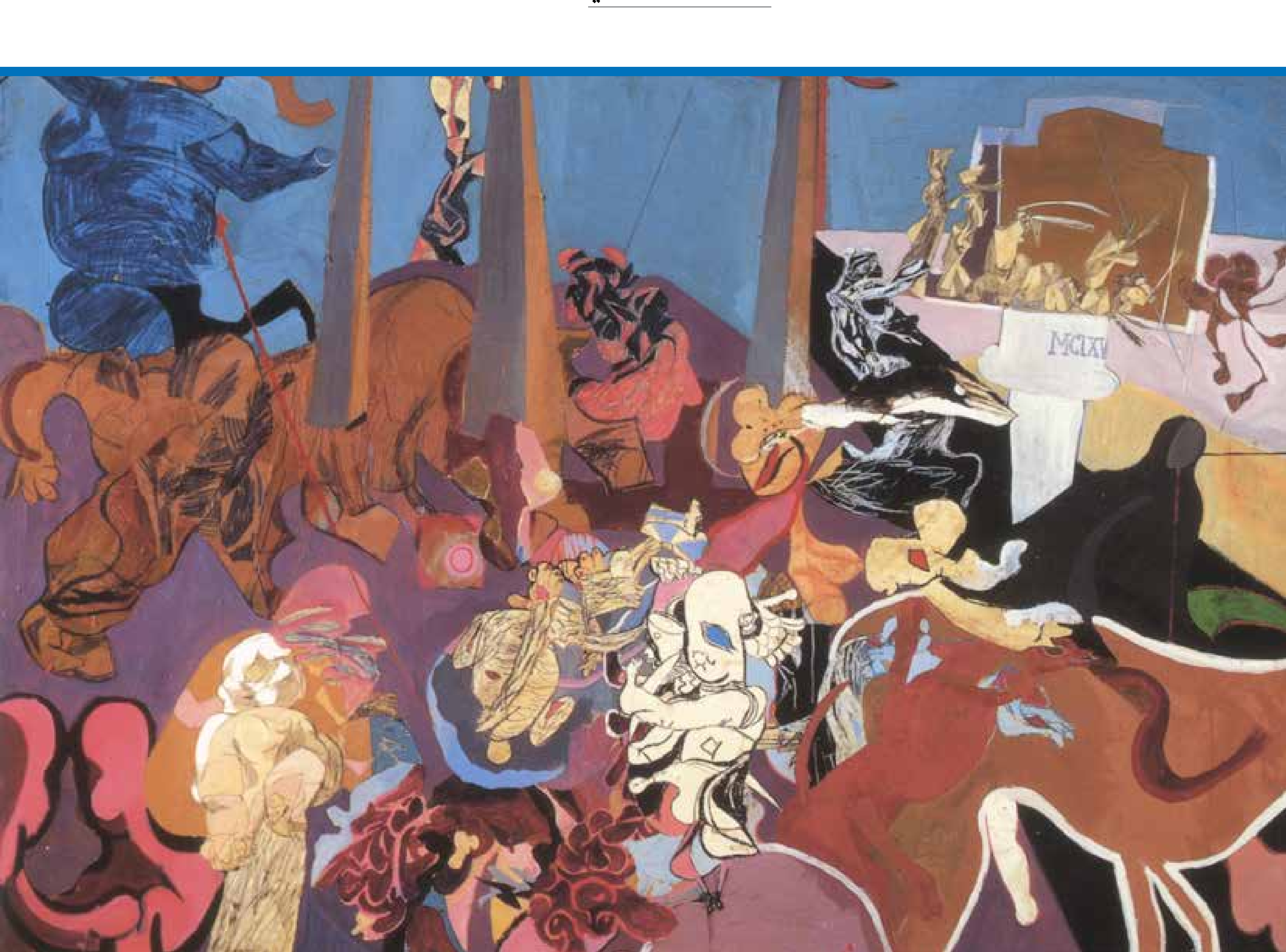
الإشـاعة، قـد تكـون حـول مـرض الرئيـس أو أسـرته! السـبب هـو عـدم الشـفافية! أخبار المـوت تسـبق الحدث أحيانـاً، وقـد يسـبق خبـر المـوت خبـر المـرض أحيانـاً.

وعليـه، فـإن مـن الإشـاعة مـا يُضحِـك !

أظن أن المفردة الشائعة في لهجاتنا المحكيّة على اختلاف الأوطان العربية هي «إشاعة»، والتي تُجمع غالباً، خطأً، بصيغة «شائعات». إلا أن مفرد «شائعات» بطبيعة الحال هو «شائعة» وجمع إشاعة فهو «إشاعات»: جمع المؤنث السالم في الحالتين. كلمة «إشاعة» بالمعنى الاصطلاحي المحدث تعني «خبراً ملفَّقاً على الأغلب يتداوله الناس». والخلط بين المفردتين قد يكون نتيجة لتشابههما في المعنى وفي الأصل. وتأتي مفردة «شائعة» في مثل «أقوال شائعة» و«من الأمور الشائعة». خلاصة الأمر أن مثل هذا التقعُّر لا قيمة له: شائعات أو إشاعات، لا بأس بأي منهما، فـ«مَنْ عساه يهتمّ؟» كما في التعبير الإنجليزي!

محرِّكات الإشاعة

عبدالوهاب الأنصاري



البحث في جوجل عن «شائعة» أو عن «إشاعة» يسفر عن النتيجة الأولى ذاتها في الحالتين: مقالة ويكيبيديا عن الإشاعة. والمقالة سرعان ما تجمع الكلمة على «شائعات». إلا أن البحث عن كلمة «إشاعة» يُرجع أكثر من مليون وثلاثمئة ألف مطابقة فحسب، في مقابل أكثر من ستة ملايين وأربعمئة ألف مطابقة لـ «شائعة»! والسبب ببساطة هو حصر الأولى، إشاعة، في معناها الاصطلاحي، بينما الثانية، شائعة، تستخدم بالمعنى الاصطلاحي بالإضافة إلى المعنى العام، بمعنى الشيوع. وذلك في مثل «أسئلة شائعة»، و«أخطاء شائعة».

وحصر الأولى في معناها الاصطلاحي أمرٌ محدث. لأنها لم تكن ترد مفردةً قديماً، بل مضافة. وذلك في مثل «إشاعة الخوف» أو «إشاعة الأمن» أو ما إلى ذلك. فالمعنى الذي استقرّ هو «إشاعة الخبر»، ثم أسقط كلمة الخبر أو ما يدل عليه واكتفى بكلمة الإشاعة لتتضمَّن معنى الخبر. فأن نقول مثلما نقرأ الآن «نشر الإشاعة» تكرارٌ للمعنى نفسه، لأن الإشاعة هي الانتشار.

وفي السيرة النبوية في حديث الإفك مثلاً كما يرد في البخاري لا نجد إلا التالي:

«وكان الذي تولّى كبر الإفك عبد الله ابن أبي بن سلول. قال عروة: أخبرت أنه كان يُشاع ويُتَحَدَّث به عنده فيقرّه، ويستمعه، ويستوشيه.».

ولكن في الشروح الحديثة نجد:

«ومرضت عائشة - رضي الله عنها - بتأثير تلك الإشاعة الكاذبة.».

أما موقع بينغ للبحث (مايكروسوفت وياهو)، فيرجع 536,000 نتيجة لإشاعة (أولها: أغنية عراقية) في مقابل 929,000 نتيجة لشائعة (أولها: أخطاء لغوية شائعة). ومحرّكات البحث أصبحت تتوقَّع ما قد يبحث المستخدم عنه من أول حرف يتمّ إدخاله في خانة البحث. وهذا التوقُّع مبنيّ على ما بحث عنه مستخدمون آخرون مسبقاً، فهو في تغيُّر دائم، ليس ذلك فحسب، بل يقترح محرِّك البحث الإملاء الصحيح لمادة البحث. فما الذي بحث عنه المستخدمون لمادتي بحث «إشاعة» و«شائعة»؟

في جوجل (إشاعة):
- إشاعة حب
- إشاعة زيادة الرواتب

وفي جوجل (شائعة):
- شائعة وفاة فيفي عبده
- شائعة النمنم

أما في بينغ (شائعة):
- شائعة يوم القيامة

وفي بينغ (إشاعة):
- إشاعة بيع سيناء

والبحث بصيغة الجمع تعطي نتائج أخرى. ولكننا نكتفي هنا بما بحث عنه المستخدمون مؤخَّراً على موقع جوجل.

شائعات:
شائعات الفنانين 2013
شائعات مرض السيسي
شائعات موت السيسي

إشاعات:
إشاعات حموية
إشاعات الإخوان
إشاعات البلاك بيري

هناك محركات بحث أخرى لن نتعرض لها هنا لأنها ثانوية. ومحركات البحث، وهي المدخل الأساسي لكل ما هو في فضاء الإنترنت، هي منبع الشائعات مثلما هي مصحّحة الأخبار. ولعل برامج الأوساط الاجتماعية، تويتر، بالأخص، هي الأرض الخصبة لنقل الشائعات. ولكن بالمقابل تجد أنشطة أولئك الذين يسعون إلى ردع الإشاعات أو تصحيحها. من ذلك مثلاً «هيئة مكافحة الإشاعات»، وذلك بمبادرة فردية من السعودي ريان عادل، والذي يقدّر أن برنامج «واتساب» هو مصدر ثمانين بالمئة من الإشاعات. وجهده أمرٌ يُشكَر عليه. وإخراج المواد يتمّ بشكل جيد: الخبر الحقيقي في مقابل الإشاعة، بالصور حيثما أمكن. من ذلك مثلاً الإشاعة التي مفادها أن دكتوراً أميركياً «مجهولاً» حَذَّر أطفال الخليج من الآيباد وأنه أحد أسباب مرض السرطان. ولا أدري لم قصرت الإشاعة التحذير على أطفال الخليج. ومن ذلك أيضاً إشاعة وفاة الممثل عادل إمام، أو خبر تحول وجه شاب برازيلي إلى وجه كلب (بالصورة!)، أو خطاب مزوَّر من وزارة المالية السعودية يفيد بزيادة الرواتب، إلخ.

وتَقَبُّل الإشاعات، بغضّ النظر عن لا معقولية بعضها وعدم قابليتها للتصديق بدءاً، أي حتى دون تمحيص، ليس حكراً على العالم العربي. فإشاعة زراعة وجه كلب للشاب البرازيلي في عملية جراحية مثلاً تَمَّ تداولها في العالم الغربي بدءاً. ذلك إلى أن بدأت المواقع المناهضة لمثل هذه الخزعبلات بكشف واقع الأمر، والذي هو ممارسة فنان برازيلي استعان بجراح بيطري لزرع خطم وأذني كلب بنموذج من وجهه.

الدراسات المتعلِّقة بالإشاعات لا حصر لها: سيكولوجيتها، تاريخيتها (استخدامها في الحروب مثلاً)، تعريفها (مثلاً، الفرق بين الإشاعة والنميمة)، أنواعها، أغراضها، دوافعها، تكرارها، إلخ. في الولايات المتحدة مثلاً تتكرَّر إشاعة أن باراك أوباما مسلم،أو أن شركة أبل ستطلق نسخة من الأيباد بعرض 13 بوصة! وفي السعودية مثلاً، في القصيم تتكرَّر إشاعة توزيع معوناتٍ ماليةٍ للأرامل والمطلقات. هذه انعكاسات لما يشغل فئات من الناس في أماكن مختلفة من العالم. الأمر الجديد (وبذلك أعني منذ تسعينات القرن الماضي) الذي يعتبر نقلةً نوعية في عالم الإشاعات هو التلفيق باستخدام الصور. فالصورة، كما في المَثَل الإنجليزي، أبلغ من ألف كلمة. أصبح بإمكان مستخدمي برامج مثل فوتوشوب وحتى برامج تحرير الأشرطة المصوَّرة (الفيديو) تغيير أو إضافة أو إزالة أي عنصر من الصورة أو إليها بحيث يصعب تفريقها من الأصل. مثل هذه الأمور لم تكن ميسَّرة للعامة قبل ذلك. لكننا الآن أصبحنا في عالم كلّ شيء فيه يتمّ توثيقه. الإشاعاتُ الشفوية سرعان ما تجد طريقها إلى الإنترنت، ومن هناك تبدأ الرحلة. فإننا بذلك نعلم مَنْ صَنَعها، ومَنْ نَقَلها، وبأيّة وسيلة، وفي أي وقت، وفي أية مدينة، ومن أيّ جهاز.

مريم حيدري

لا غلوّ في الأمر إن اعتبرنا أن الإشاعة أسهل الطرق وأقصرها نحو الوصول إلى كثير من الأهداف، سواء في المؤسَّسات الصغيرة والتقليدية أو الكبيرة والحديثة.

غول البروباغندا

ثم إنها سنّة راسخة، فبالرغم من بدائيتها ونشأتها من المجتمعات القبلية والقروية إلا أننا نلاحظ أنها يتمّ استخدامها اليوم من قبل أكثر الأنظمة والوسائل حداثة، بل تكاد تكون العصا السحرية التي تستعين بها الأنظمة لترسيخ رأيها صائباً أم خاطئاً.

وبشكلها الجديد الذي تغيّر من بدائيته، وتطوَّر خلال العصر الحديث، أي بعد الثورة الصناعية في الغرب وتكوين الحكومات الوطنية والتحوُّلات التي شهدتها الأقطار والدول كلّ وفق ظروفه، ولا سيما بعد ظهور الإنترنت، اتخذت الإشاعة أيضاً بُعداً جديداً، بل تغيَّرت ماهيَّتها أصلاً. فكلّنا نعرف، بل لمسنا أنواعها ونتائجها من الحروب الإعلامية والنفسية، وتحريف المعلومات وتغييرها وفق السياسات والأهداف وتأثيراتها الصغيرة والكبيرة على مجتمعاتنا، إلى القصف الإعلامي والمعلوماتي الذي لا يجد أي مواطن مفرّاً منه.

وكلما اتَّسع نطاق الوسائل الإعلامية من الجرائد والمواقع الإلكترونية والقنوات التليفزيونية، نجد أن الإشاعات أيضاً أخذت تدور على مدار أوسع، وقد توسع هذا المدار بعد ظهور وانتشار مواقع التواصل الاجتماعي كالفيسبوك والتويتر.

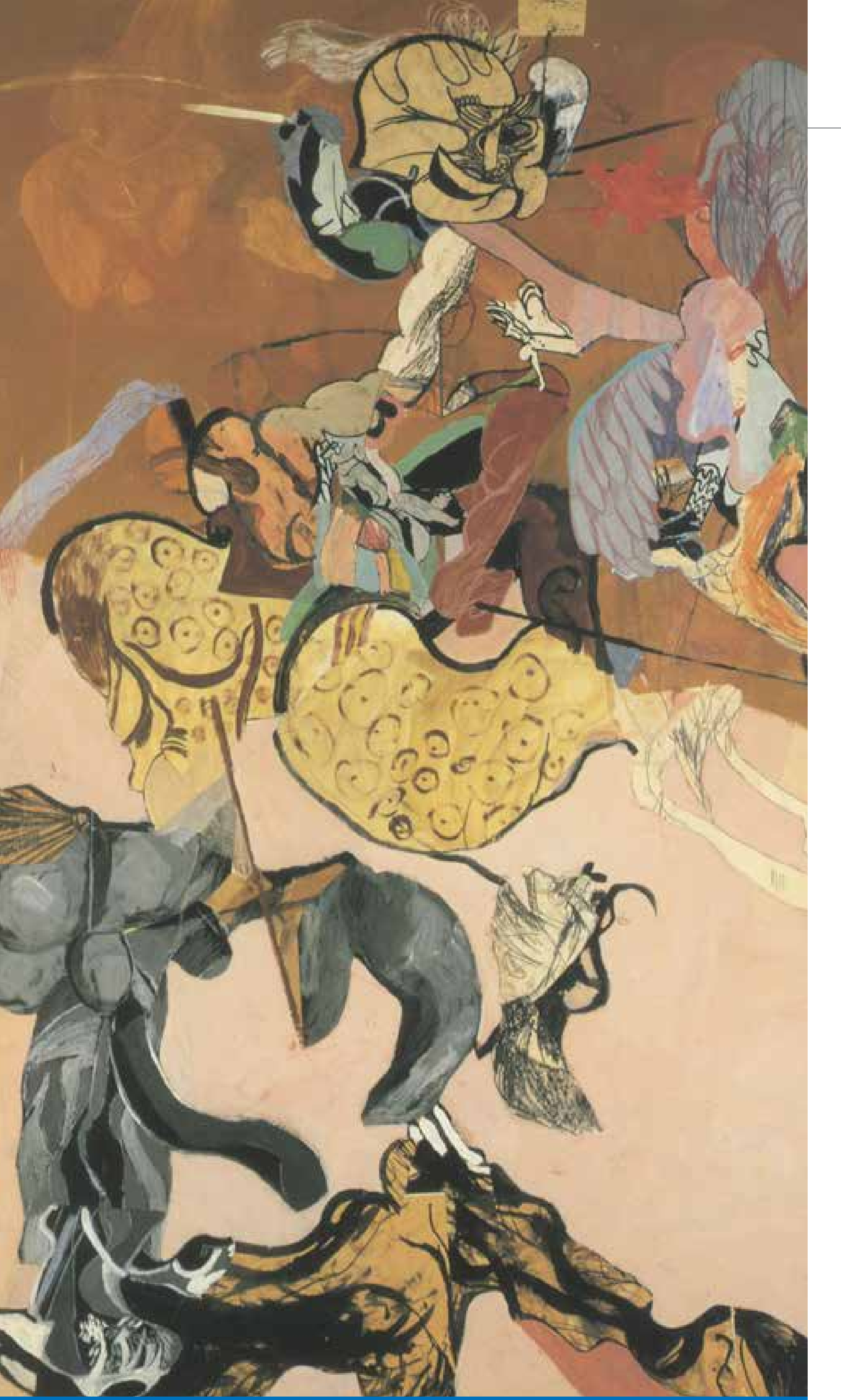
كلما كان النظام أكثر استبداداً وغطرسة أخذت الإشاعات التي ينشرها لتثبيت سياساته منحى أكثر حدّة وتعقيداً، فبالرغم من أن الإشاعة تدور على ألسن الكثير إلا أنها ليست إلا امتداداً لصوت واحد يريد أن يكبت ويقمع الأصوات الأخرى التي تهدِّده بالسكوت. لذلك تقترن الإشاعة في مثل هذه الأنظمة بمحاولات الإقصاء والاتهام والافتراء وتهميش الأصوات المخالفة ثم مواصلة الجهر بالآراء التي تصبّ في مصالحها.

وبما أن الإعلام أصبح المحرّك الأساسي لمعتقدات الشعوب، فإن الأنظمة الرسمية أو الحاكمة تحاول أن تمسك به بكلتا يديها، وتسيّره حسبما تشاء ونحو ما تروم، ليكون من أهم الوسائل التي تبسط عبره سيطرتها على الشعب، وتخمد شعلة الأصوات المعترضة التي لا سبيل أمامها لبلوغ هذا الحصن الحصين.

وبقدر ما تتضمَّن الإشاعة تسليط الضوء على رأي ما، هي في الوقت نفسه سياسة أو تقنية لتغييب وتهميش وإخفاء ما لا يستسيغه صاحب الإشاعة. لذلك يمكن اعتبارها سلاحاً ظالماً وقدرة زائفة لكن قوية في الوقت نفسه، وذات مفعول كبير. فكثيراً ما شهدنا نجاح الأنظمة الرسمية في تعظيم أمر ما على حساب الأمور الأخرى التي تكون إما معارضة لرأيها أو غير خادمة له؛ من تقديس الحرب وتحويلها إلى أمر إلهي في فترات زمنية كانت هي بحاجة إليها دون الشعوب، إلى استعظامها شخصاً أو أشخاصاً وتجسيد مبادئ وأفكار سامية في أولئك الأشخاص محاولة الحصول على شعبية لهم. ولم يتمّ كل ذلك إلا عبر منابرها الإعلامية.

فلم يعد الخبر اليوم - وحسب تعريفه الأساسي والأول - عبارة عن تقرير ميداني عن حدث حقيقي، بل هناك تحدّ كبير يعترض حقيقة الخبر وهو عنصر الإشاعة وما يؤول إليه من نتائج سريعة ومُرضِية لأصحابها.

ولم يقتصر الأمر على خلق زعماء وأفكار في الطليعة وحسب، بل يطول الحبل ليصل إلى مجالات وحقول أصغر سواء اجتماعية أم اقتصادية أم ثقافية. فما خبرناه في المجال الثقافي هو خلق شعراء وكتّاب ووضع كتب ونصوص على الواجهة تتماشى مع سياسة النظام الأقوى والأكبر وتخدمه على حساب كتب ونصوص حقيقية تمّ إقصاؤها فقط لأن أصحابها يحملون آراء مخالفة أو حتى مختلفة عن الرأي الرسمي. وقد صُرفت كثير من الأموال من أجل كتب خاصة



دون غيرها، ونُشِر آلاف من النسخ منها، وترجمت إلى عشرات اللغات، وتمَّ توزيعها، ونقدها والتعريف بها عبر المحطات التليفزيونية والصحف والمواقع الإلكترونية، مقابل انتظار مئات من الكتب الأخرى التي لم ترَ النور وقد لا تراه. ويتّسع هذا المصير ليشمل المجالات الأخرى كالسينما، والتليفزيون، والموسيقى، وبقية الفنون.

ولم ينتهِ أمر استخدام الإشاعة بخلق الأجواء وتسليط الضوء على ما تشاء الأنظمة بل ثمة وجه آخر للإشاعة تمارسه الأنظمة الكبيرة وهو عدم ذكر الآخر. فبترديدها لاسم أو أسماء أو آراء خاصة تريد هذه الأنظمة أن تكتب مصيراً آخر للأسماء الأخرى وهو المصير الذي غالباً ما تريده أن يكون محتوماً بالموت.

الأمر الإيجابي واللافت للانتباه هنا هو أن بعد اتّساع الفضاءالإلكتروني وسهولة الحصول على مكان في الإنترنت وظهور مواقع التواصل الاجتماعي وإتاحتها للجميع من قوي وضعيف ومن زعيم إلى مواطن عادي، وجد بعض المهمّشين وأصحاب الآراء المختلفة ملاذاً ومنبراً ليعبّروا من خلاله عن آرائهم، مما يهمّ المواطن العادي في مجال السياسة والاقتصاد والاطلاع على ما ينشره أصحاب الآراء المختلفة.

ونعرف أن الخطوات والنماذج الأولى في استخدام الشعب للإنترنت في السياسة تعود إلى عام 1997 في أميركا والحصول على كثير من الآراء عبر الإيميلات للحيلولة دون استجواب الرئيس الأميركي السابق بيل كلينتون وطلب التركيز على أمور أكثر أهمية، ما أدّى إلى تشكيل حملة كبيرة تُسَمّى اليوم «Moveon.org» نسبة إلى عنوان الإيميل الأول أي «Move on» وتعتبر اليوم حركة مدنية عامة في الإنترنت وأداة قوية في تغيير الآراء والتأثير على الشارع العام.

ولم ينحصر الأمر في الحقل السياسي فقط، بل بفضل وجود الإنترنت تَمَهَّدَ الطريق نسبياً أمام بعض الكتاب الممنوعين من إصدار الكتب أو الكتابات لنشر نصوصهم وقراءتها بشكل سريع من قِبَل المتلقّي، وتبادل الآراء حولها بشكل فوري، واللطيف في ما نشاهد في هذا المجال هو إنشاء دور نشر إلكترونية تهتمّ بنشر الكتب التي لم يُسمَح لها بالنشر في بلدانها الأصلية، وبصيغة إلكترونية فقط، وتوزيعها من خلال الموقع، مما جعل كثيراً من الكتّاب يخرجون من طوابير الانتظار للحصول على استئذان لنشر كتبهم في بلادهم، ويسلّمون مخطوطاتهم الإلكترونية إلى هذه الدور التي رغم أن عددها ما زال لم يتجاوز الاثنين أو الثلاثة إلا أنها بادرة خير تدعو للسعادة والشعور ببعض الفوز والانتصار.

عمرو جاد

«أوباما مسلم يخفي حقيقة ديانته. آبل تطرح تليفوناً شفافاً قابل للطي. مبارك مات مرة ثانية اليوم».. إذا كنت واحداً من الذين سمعوا إحدى هذه الشائعات فصدّقوها فلا تفرط كثيراً في لوم نفسك على ابتلاع هذه الأخبار بسهولة، ربما تتحمَّل جزءاً من المسئولية، لكن الجزء الأكبر تتحمّله الآليات المختلفة التي أقنعتك بأن تلك الاختلاقات، هي حقائق دامغة لا تقبل الشك، لبعض الوقت ستنخدع بأخبار مثل هذه لكن بعد فترة ستتعلَّم كيف تأخذ الخبر أولاً على ميزان الدقّة والمنطق لتتأكَّد من صحَّته، ولا تترك نفسك فريسة سهلة لصانعي الشائعات.

بورصة الوهم

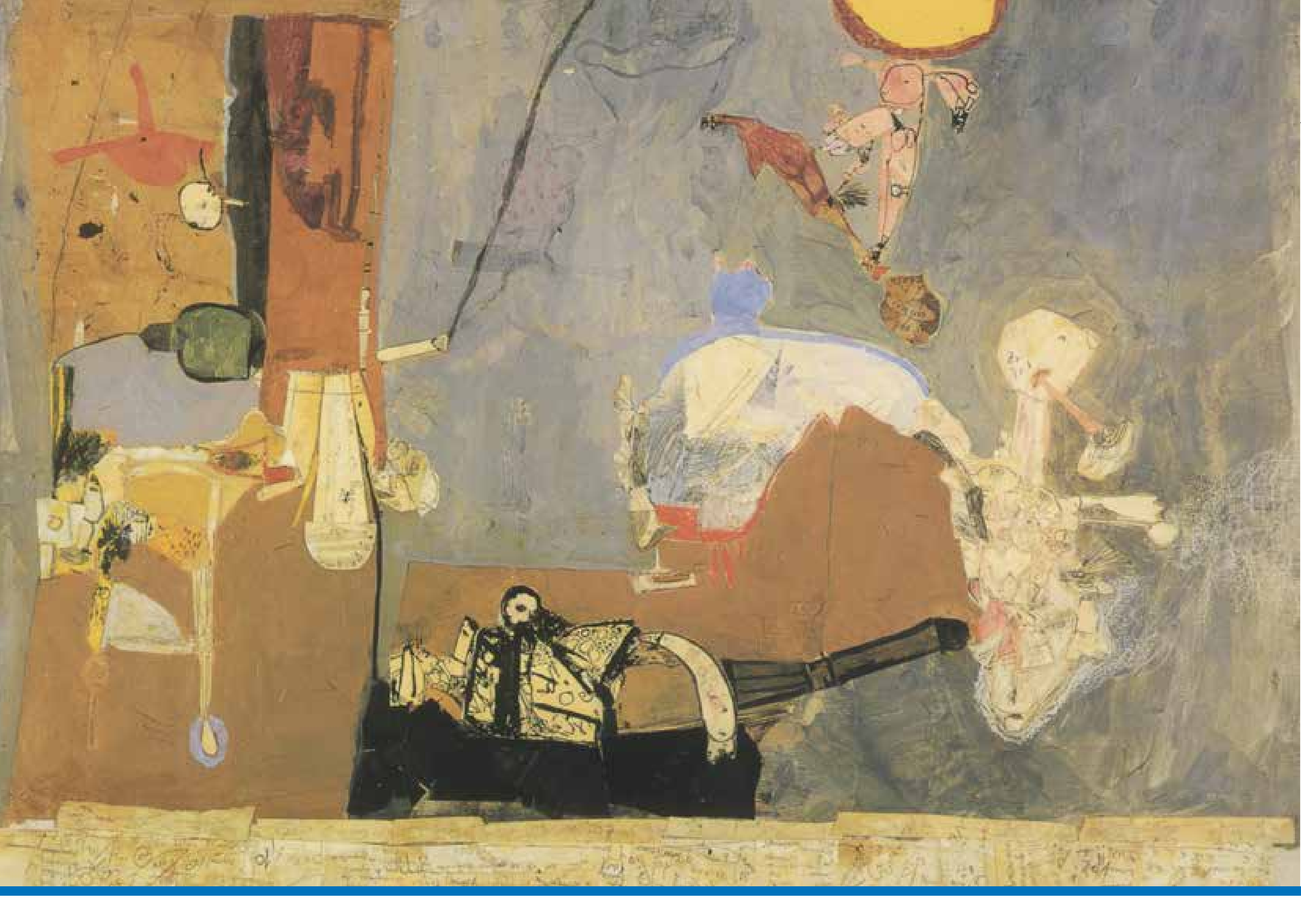
يقول خبير الإعلام الراحل الدكتور محمد منير حجاب في كتابه «الشائعات وطرق مواجهتها»: «إذا كانت الشائعات في جزء قليل منها نشاط تلقائي يقوم به أفراد بطريقة عفوية، فإنها في الأغلب الأعم وفي الظرف الراهن نشاط مخطَّط ومُدَبَّر ومرسوم ومستمر يقوم به خبراء وأخصائيون ينتسبون إلى مؤسسات أو شركات أو منظَّمات أو هيئات أو دول».

طرائق صنع الشائعة، لا تكون دائماً عفوية أو بدفاع غريزي كَرَدّة فعل عشوائية على خطر ما، إنما في أحايين كثيرة تكون سلاحاً تَمَّ صنعه والتخطيط له وتحديد أهدافه بشكل مسبق، فعلى سبيل المثال قد لا تكون حقيقة مرض ما بالخطورة التي تَمَّ الترويج لها لمُجَرَّد أن دواء جديداً في الطريق ستمهِّد له الشائعة الطريق ليحصد مبيعات أكثر، نتذكر جميعاً كيف هي الأساطير التي نسجت حول الأنواع الجديدة من الأنفلونزا، حتى انتابت العالم موجة من الهلع كان الفائز الأكبر فيها هي شركات الدواء التي فاقت المبيعات توقُّعاتها حينما كانت تحسب نصيبها من وراء حالة الجنون هذه.

وقد فطن أعضاء نادي المليونيرات الجدد «tycoon» إلى خطورة الشائعات وأهمّيّتها في الوقت نفسه، فاستغلوّها لترويج بضاعتهم والتوسُّع في استثماراتهم، كما أسهمت سيطرتهم وعلاقاتهم بوسائط إعلامية كبرى في التحكُّم بسوق الأسهم بالبورصات صعوداً وهبوطاً، ولعلنا نذكر قبل عامين، حين خسرت الأسواق الأوروبية ما يقرب من 4 تريليونات يورو «التريليون = 1000مليار»، جراء شائعات حول اقتراب إيطاليا وإسبانيا من هوّة الإفلاس كما حدث مع اليونان، حينها انطلقت الشائعات كسهام جامحة استقرّت في جسد السوق المتهالك متسلِّحاً بشبح انتهاء عصر الرخاء الأوروبي.

وقد تكون البورصات في مجملها نخبوية لا تعبِّر عن الحدود الدنيا، بينما تتحكَّم الشائعات بشكل كبير في النسق الاقتصادي لحياة الأفراد العاديين، فبعد اندلاع أحداث الخامس والعشرين من يناير في مصر تهافت الناس على البضائع في المحال والمجمَّعات التجارية الاستهلاكية، وإذا كانت بعض هذه الحشود قد حَرَّكتها المخاوف من عدم الاستقرار، فإن الغالبية العظمى تحرَّكت بناء على أنباء تداولها الناس فيما بينهم، عن شبح الفوضى القادم وتوقُّف المصانع، والسلع المستوردة، كما أن بعض الشائعات كان مصدرها تجار يتعلّلون بحجة «ندرة بعض السلع» لرفع أسعارها، وهي حالة مشابهة لما شهدته اليابان في الستينيات من القرن الماضي عندما تهافت المواطنون على «المناديل الورقية» بعد شائعات عن توقُّف استيرادها بسبب السياسات المالية الفاشلة حينها.

الحكومات بورها تنبهت لما قد تتكبده من خسائر لو تركت اقتصادياتها للشائعات تقودها حيث تنقاد، فأسرعت النظم بوضع التشريعات التي تراها مناسبة لمواجهة الأنباء الكاذبة التي تؤثِّر سلباً على الأسواق أو على



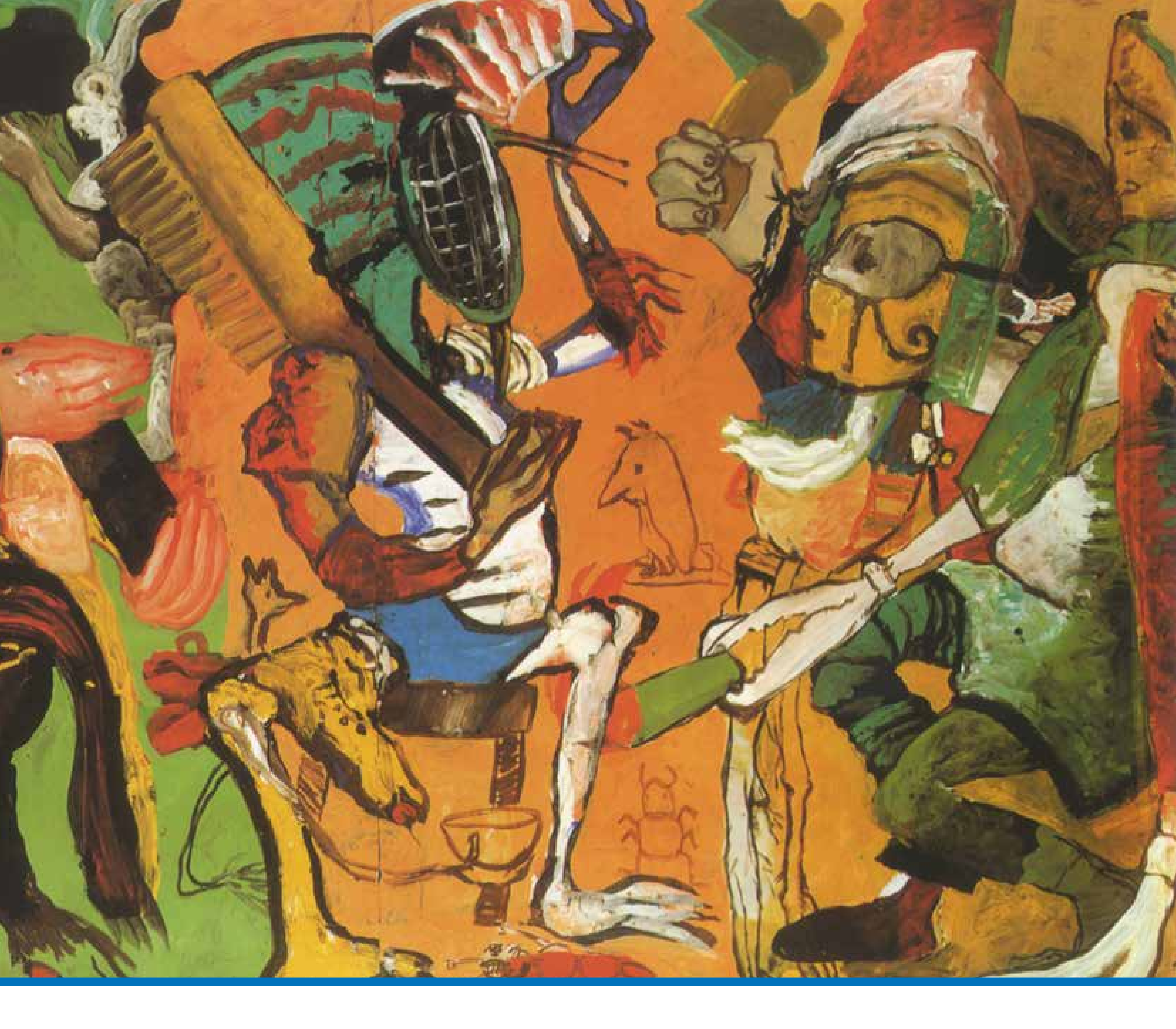
المستهلكين، كما شجَّعت جمعيات غير حكومية على مراقبة هذا الأمر، ورسَّخت أسواق المال من حقِّها في الاستفسار عن أي نبأ يخصّ مؤسسة أو شركة أسْهُمها متداولة، ومن حقّ إدارات البورصات أن تستعلم عن «التغييرات الجوهرية» التي قد تجري في هياكل إدارة هذه الشركات أو تعاملاتها.

قديماً كانت الشائعة «صناعة محلّيّة» نظراً لبدائية وسائل النقل والاتّصال بين البلدان، فكانت الشائعة تختصّ بمجتمعات ضيِّقة؛ قد تكون قبيلة أو قرية أو مدينة كبيرة من عواصم العالم القديم. وفي عصر الحوسبة السحابية والهولوجرام وبرامج الدردشة ونقل البيانات والتواصل الاجتماعي اللحظي صار الخلط بين الحقيقي والمختلَق أيسر بكثير من الفصل بينهما. حتى وسائل الإعلام التي يفترض بها محاربة الشائعات صارت في بعض أحوالها صانعة لها بالتخلّي عن معايير الدقّة والحصول على الخبر من مصادره الأوّلية الموثوقة، فكانت كل خسارة مادية وراء الشائعات تتضاعف مع كل ثانية تمرّ، وربما لهذا السبب يتعامل رجال المال بحساسية مع وسائل الإعلام والتواصل، فهي كفيلة بهدم ما بَنَتْه العائلة الثريّة بكلمة يتمّ تحريفها فتصبح وبالاً عليها.

و ليست التجارة وحدها التي تربح كثيراً من وراء الشائعات، فثمة مجالات أخرى تنافسها وتتفوَّق عليها في أحيان أخرى، مثل الدين والسياسية، فصناعة الشائعة التي تمسّ ديناً ما تكون أيسر وأقرب للتصديق، لأنها تلامس الوجدان، وتتقاطع مع العقائد التي هي بدورها تقوم على التقبُّل النفسي والقلبي، قبل أن يتمّ تمريرها على ميزان العقل.

في عالم السياسة أيضاً يسهل على المرء أن يقود حرباً على خصومه وقودها الشائعات، فيكفيك أن تبثّ خبراً بين أشخاص قليلين عن فساد أحد السياسيين أو تضخُّم ثروته، نزواته العاطفية أو حتى إسرافه، ستجد أنها انتشرت أسرع مما تنتشر به الأنباء الحقيقية. وفي هذا السياق يعرِّف الدكتور رشاد عبد اللطيف الخبير في جامعة القاهرة بتنظيم المجتمع، مصدر الشائعة بأنه «مجهول، لتحقيق أهداف معينة، فعلى سبيل المثال عندما ينشأ صراع ما يتناقل أحد أفراد المجتمع أنه سقط حوالي 100 شخص قتيل في الشارع، ويصدّقها أو يرفضها المجتمع بحسب درجة وعيه».

تظلّ الشائعة سهلة الصنع، عظيمة الخطر، مراوغة يصعب تتبُّع مسارها وصولاً إلى منابعها، لا تتوقَّف عند كونها نوعاً من المزاح أو الكيد، بل تتعدّى ذلك إلى حدود الخسارات الفادحة مادياً ومعنوياً، فالشائعة تشبه في كثير من أحوالها «العلاج بالوهم»، قد تسكّن لكن لا تداوي. ستظلّ الشائعة سلاحاً فتّاكاً ناعماً، لا تهزمه الآليات العسكرية الهادرة أو الأبواق الإعلامية الصاخبة، إنما ستنكسر شوكتها ويخفت لهيبها، بإعلاء قيمة العلم في المجتمعات ووضع تشريعات واضحة وصارمة لإتاحة البيانات، كما يتطلَّب الأمر أيضاً إعمالاً فردياً للعقل، وربما يستلزم أيضاً إنهاء التقديس المفرط دون وعي.



الإشاعة و الأخلاق في ميدان الربيع العربي

جمال جبران

هل يُمكن اتّخاذ شاشة السينما الكبيرة كمدخلٍ ملائم ومناسب إلى مَمَرّ الإشاعة: التقاطها أو مسّها كنقطة زرّ كي تفتح بوابة ذاك الممَر؟
نلمس هنا نقطة في فيلم «رجم ثريّا» The Stoning of Soraya. عمل سينمائي من إنتاج أميركي العام 2008 ومقتبس عن قصة حقيقية مأخوذة من كتاب للصحافي الإيراني الفرنسي فريدون صاحبجام.



يحكي الفيلم قصة رجم فتاة إيرانية متزوجة بتهمة الزنا التي رَوَّجَ لها زوجها كي يقدر على التخلّص منها بما يجعله قادراً على الزواج من فتاة صغيرة السنّ مع عدم تحمّله نفقة الزوجة الأولى. تَمَّ عرضه مؤخَّراً ضمن البرنامج الشهري لمؤسَّسة ثقافية مستقلّة في صنعاء وغالبية روّادها من الشباب؛ عدد غير قليل منهم كان قد شارك فعليّاً في تحريك عجلة ثورة «الربيع اليمني». وبعد عرض الفيلم يُدار نقاش مفتوح حوله. لكنّ ما كان لافتاً في تلك النقاشات هو عدم تركيز مَنْ شارك فيها على تفاصيل العنف المفرط الذي ظهر في الفيلم، وعلى وجه الخصوص في مشاهد تنفيذ رجم ثريا. لقد كان التركيز على نقطة الإشاعة التي تَمَّ إطلاقها من قِبَل أولئك الأفراد الذين رغبوا في إقصاء المجني عليها من الحياة، إذاعة الكلام القاسي حولها بين الناس والجيران من أجل تمهيد الطريق لصناعة رأي عام في المجتمع بما يجعله متواطئاً مع المجرمين وإعلان موافقتهم ورضاهم عن تنفيذ حكم الرجم الظالم وإرسال الفتاة إلى الموت.الإشاعة هنا هي طريقة لتحريض الناس والضغط عليهم من أجل ضبط سيرهم في اتجاه وهدف معيَّنَيْن. بمعنى أن ذلك الرجم،في حدّ ذاته، لم يقتل ثريّا، لقد قتلتها الإشاعة.

ويبدو واضحاً من نقطة الفكرة التي أطلق منها أولئك الشباب نقاشهم أنهم أخرجوها من حقيبة تجاربهم التي جمعوها من الفترة الأولى لبداية «ربيعهم اليمنيّ»، ومن تفاصيل حالة الإشاعات التي تعرَّضوا لها في ذلك الوقت من قِبَل أدوات الجهاز الإعلامي للرئيس السابق علي عبد الله صالح.

لقد تخصَّص ذلك الجهاز، وتعمّد في أثناء مخاطبة الرأي العام المحلّي الاتّكاء على أخبار تمّس قضايا الدين والعادات والتقاليد اليمنية المحافظة. لقد استخدم صحافيين لكتابة مقالات عن «ظواهر لا أخلاقية» تحدث بين الشباب والشابّات داخل البيوت القماشية والبلاستيكية التي تمّ بناؤها داخل «ساحة التغيير» التي كانوا يعتصمون فيها. بمعنى تحويل الخطاب إلى اتّهام موجَّه ضدّ عائلات هؤلاء الشباب.كأنه اتّهام يقول لهم: كيف تسمحون لأبنائكم بالتجمُّع في ساحة واحدة بهذا الشكل المنافي لأخلاق اليمنيين؟ في مجتمع محافظ يسهل تحقيق أمر تصديق أيّ قصص وحكايا تتحدَّث بلسان الدين وتعابير الفضيلة. إن اتِّهام أيّ ناشط في عقيدته يجعله صيداً سهلاً بين يدي أيّ شابّ أصولي ومتشدّد راغب في الذهاب إلى الجنة بأيّ ثمن. لقد اغتيل الناشط الاشتراكي اليمنيّ البارز جار الله عُمَر في 28 ديسمبر/ كانون الأول 2002 عن طريق شابّ أصوليّ كان يدرس في جامعة الإيمان التابعة لرجل الدين المتشدّد عبد المجيد الزنداني بعد إشاعة خبر يقول إن جار الله عُمَر أعلن أنه ضدّ تطبيق أحكام الإعدام في الدستور اليمنيّ.

ولم يقتصر بَثّ الإشاعات على مجموعة صحافيّي النظام السابق بل إنه وصل إلى نقطة القول الصريح على لسان الرئيس السابق نفسه حيث قال في خطاب شهير له إن اليمن مجتمع مسلم محافظ غيور على دينه وعاداته وتقاليده، ولا يمكنه أن يرضى عن «حالات الاختلاط» التي تحدث داخل «ساحة التغيير» وما يجري فيها. لكنّها كانت زلّة لسان كبيرة كلّفته كثيراً حيث أتت على هيئة،ما اعتبره علماء دين كبار أنه بمثابة القذف الصريح الذي يحتاج إثباتاً حاسماً، أو يتمّ معاقبة الشخص الذي قاله أو رَوَّجَ له. كما أن هذا القول أتى متزامناً مع حالة الإفراط في استخدام العنف وأفعال القتل من قبل عناصر النظام بحق شباب الثورة مما أدّى لإفقاد تلك الشائعة مكانتها وقدرتها على التأثير باعتبار أن القتل أبلغ من الشائعات، وهو من يقدر على نيل التعاطف من المجتمع. لقد كان نظام صالح يقوم بإنتاج الشائعة من جهة، لكنه يقوم بضربها من جهة أخرى من غير أن يعلم. كانت حالة اللاتوازن قد بلغت مداها، وساعة السقوط قد حانت.

من طرفها لم تكن الجهة الأخرى،المعارضة، متوقِّفة بدورها عن استخدام الشائعات ضدّ نظام صالح، وعلى وجه الخصوص من قِبَل إعلام حزب التجمُّع اليمني للإصلاح، وهو الإعلام الذي أتقن توظيف الشائعات في ضرب صالح في مقتل. لعلّ أبرزها ما تَمَّ إطلاقه عن قيام صالح ونجله،الوريث السابق بتهريب أموال كثيرة وكميات كبيرة من الذهب الخالص إلى الخارج تمهيداً لترك البلد. وهي- للمناسبة- الإشاعة ذاتها التي أطلقتها بعض الأصوات المؤيّدة للربيع التونسي



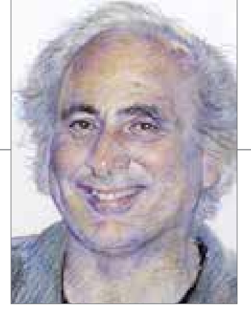
ضدّ الرئيس السابق زين العابدين بن علي وزوجته ليلى. لكن هذه السيّدة قامت بتكذيب الأمر علانية في بادئ الأمر ثم، بشكل لاحق، قامت بتدوينه في كتاب السيرة الخاص بها «هذه حقيقتي»؛ حيث أوردت فيه قصة الطن ونصف الطن من الذهب الخالص الذي تمّت سرقته من خزانة البنك المركزي التونسي، وقالت إن القصة مُجَرَّد إشاعة صرفة مشيرة إلى أنها حين مغادرتها تونس لم تأخذ معها أي أموال حتى إنها لم تأخذ جواز سفرها لأن أمر المغادرة لم يكن في الحسبان، وجاء مفاجئاً لها، ووصفت تلك الإشاعات بأنها «أكاذيب أشاعوها». لكنْ- وكما يحدث عادة في مسألة قدوم تكذيب الإشاعة بشكل رسمي أو من طرف الشخص المعني بتلك الإشاعة وهو في رأس السلطة وفي بلد يحيطه القمع وسلطة الفرد الواحد- يؤدّي هذا التكذيب إلى تصديق الناس لتلك الإشاعة وتعاملهم معها كأنها حقيقة.

لكنّ وبالنسبة للإشاعات الخاصة على المستوى الأخلاقي لم يحدث، أو لم يكن من الواضح لجوء نظام زين العابدين لحيلة التشويه الأخلاقي تجاه المحتجّين، وذلك لسبب بسيط محتمَل يتوقّف عند نقطة قيام تلك التظاهرات الاحتجاجية في وقت قياسي، ولم يكن أمام رجال ذلك النظام من الوقت كي يذهبوا لاختراع حكايات وقصص عن تصرُّفات تلك الحشود الاحتجاجية المنافية للسلوك العام كما حدث مع شباب الربيع اليمني.

في حين يمكن النظر هنا إلى تطابق الحالة المصرية مع الحالة اليمنية لتوافق الظروف التي أتاحت للنظامين هذا الأمر إلى حدّ كبير. فبحسب ماهو متعارَف عليه يمكن اعتبار النظام اليمني السابق بمثابة تلميذ صغير تلقّى دروس القهر وأساليب السيطرة على حركة الشارع على أيدي المخابرات المصرية التي كان لها قصب السبق في السيطرة على القوى الأمنية اليمنية منذ اللحظات الأولى لقيام الثورة اليمنية الأولى في سبتمبر/أيلول 1962 بمساعدة الجيش المصري وقتها. واستمر هذا التعاون إلى فترة قريبة من حكم نظام صالح، وإن بشكل أكثر انضباطاً وتطوُّراً وقدرة على التعامل مع المطابخ الإعلامية التي يقع الهدف الأول في قائمة مهامها للسيطرة جماهيراً على نبرة حديث الشارع عبر بثّ الإشاعات والتأكُّد من وصولها إلى كل بيت وتجمُّع بشري.

لهذا لا يبدو غريباً أن فاتحة حروب الإشاعة التي وصلت إلى الساحات اليمنية كانت العاصمة المصرية هي منبعها الأول ومن ميدان التحرير على وجه التحديد. يمكننا هنا التذكير بكمية الأخبار التي كان يتمّ إطلاقها عن التصرُّفات غير الأخلاقية التي يقوم بها شباب الثورة داخل الخيم المنصوبة في الميدان وإشاعة القبض على أدوات جنسية وقناني خمور وحبوب مخدّرة هناك. ولم تتوقّف حرب الإشاعة مع سقوط نظام مبارك، بل استمرّت حتى في وقت سيطرة العسكر بقيادة الطنطاوي على أمور البلاد.

نستعيد هنا الطريقة التي قامت بها القوات الأمنية بإزالة الاعتصام الذي كان في ميدان التحرير في النزول الثاني الذي انتهى في اليوم الأول من شهر رمضان العام 2011. وقتها تزامن فعل الإزالة مع نشر أخبار عن الشباب الذين قُبِض عليهم داخل الخيم وهم في أوضاع غير أخلاقية إضافة إلى ضبط الأقراص المخدِّرة وزجاجات الكحول. إنها الطريقة نفسها والعقلية ذاتها في التعامل مع الحركات الاحتجاجية مع اختلاف الوقت. لكنّ القضاء على النظام الحاكم بشكل فعلي بعد سقوط مبارك لم يكن قد انتهى بعد. ولذلك استمرّ الأداء ذاته عن طريق الاتّكاء على حرب الإشاعة والمّس بأخلاق المحتجّين بهدف النيل منهم. وإيقاف ماكينة الثورة عن الحركة والتقدُّم.



ستفانو بيني

إشاعات التنّين

كان هناك ملك تنّين يُرَوِّع بلداً صغيراً على شكل حناء. كان يتحكّم في الجميع، ويسرق، ويكذب، ويغيِّر القانون لمصلحته، ويفسد، وينفث نار الحقد في كل من لا يتّفق معه. يطير بين الكهوف المئة الفاخرة التي يملكها، ويستعرض ما لديه من ذيل يلمع بالمجوهرات وقشور فاخرة تغطي جسمه، ويبعث معطف الفراء الذي يرتديه على السخرية، لأنه كان أيضاً بلا جدوى. يحتقر رعيته كلها إلا حاشيته، ويستهزئ بأي قانون أو قاعدة.

لم يكن لدى أحد الشجاعة لمواجهته، فكثيرون كانوا يهجونه ولكنهم في اللحظة الحاسمة يهربون، بل يساعدونه على البقاء على العرش. لأن التنّين كان يمثّل لهم ذريعة، وكانوا يقولون: «بالطبع نحن بلد في أزمة، ولكن الذنب ليس ذنبنا، بل ذنب التنّين. ولو كان لدينا ملك عادي لكانت الأمور أفضل.». وكان هناك أيضاً بعض الرعية الذين يقولون: «حسناً، ربما لم يكن نزيهاً وديموقراطياً، ولكنه تنّين قوي، وربما نصبح ذات يوم أقوياء وأغنياء مثله!».

بعد سنوات عديدة أصبحت جرائم التنّين وتجاوزاته أكثر من أن تُعَدّ ومن أن تحصى. وحتى لو قال التنّين إنها إشاعات، تُحاك من قبل أعداء يغارون منه، إلا أنه لم يكن يستطيع أن يخفي عيوبه كلها. وبدأ شخص ما الحديث عنه علناً، وسعى بعض القضاة لمحاكمته، ووجد البعض الشجاعة فخرجوا إلى الشوارع يصرخون أن التنّين كان عاراً على البلد.

حتى جاء يوم أصبحت فيه جرائم التنّين كبيرة وواضحة، فانتفضت البلاد، وخلعت الظالم من بلاط القصر. لم يفكّر أحد في قتله أو سجنه، إما بسبب الخوف أو لأنه لم تكن هناك حاجة إلى الانتقام. ولكن الجميع تنفّسوا الصعداء وهم يقولون: «أخيراً تحرّرنا من التنّين، ونحن الآن شعب حر».

ولكن حدث شيء غريب. في البداية لم يفطن إليه إلا القليلون. فقد حدث أن لاحظ أحد المارة وهو يمشي في شوارع المدينة، أن ذيلاً غريباً يطلّ من خلف بعض المعاطف. ولاحظ آخر ظهور بعض القشور الغريبة على الوجوه، وآخرون ظهرت لهم أسنمة، وأجنحة خفافيش على الظهر. وبسرعة أصبح التحوُّل ملحوظاً. كان ما لا يقلّ عن نصف سكان البلد لديهم قرون وأجنحة التنّين، وجلودهم مغطاة بالقشور، والكثيرون كانوا يبصقون ناراً كريهة الرائحة من أفواههم، وبأذيالهم القوية الدوارة كانوا يضربون الضعفاء والأعداء.

كان واضحاً أن التنّين رغم طرده من قصر الحكم إلا أنه كان لا يزال في الظل، يواصل نشر سمومه. كان جزءاً كبيراً من الشعب قد تحوَّل، وعما قريب سوف يولد عدد كبير من التنانين، وكلهم يحلمون بالاستيلاء على كرسي الملك المخلوع.

لا أستطيع أن أقول لكم كيف انتهت القصة. ولكنني أعرف أن الملك التنّين يختبئ في كهف فاخر، محاط بحاشيته، يضحك وهو يدبِّر للانتقام. وحتى لو توهَّم البلد (حنائي الشكل) فإن بعض الناس يخفون أجنحتهم القوية التي يتضخّم حجمها، وآخرون تظهر لهم ذيول، وآخرون تغطّيهم القشور والأشواك. وعندما يتمّ تنبيه أحدهم إلى ذلك يرد عليك: «اتركوني وشأني، فأنا أيضاً تنّين، ولن تستطيعوا محاكمتي».

وهكذا يتنظر البلد مصيره. ربما يستيقظ يوماً وقد تحرر نهائياً من التنّين. أو تمتلئ الشوارع بالآلاف والآلاف من التنانين الصغيرة والكبيرة المتغطرسة المتوحشة من كل نوع وجنس.

فاوست، إلى اليوم، هو الشخصية الإشكالية الأكثر حضوراً وجاذبية في الذاكرة الجمعية للشعوب الألمانية بأسرها؛ ألمانيا، النمسا -تحديداً- وسويسرا بدرجات أقلّ. وهو على مسافة شاسعة من الشخصيات الشعبية العديدة الأخرى، الأكثر قدرة على الصعود بالمخيِّلة الشعبية إلى أقصى مجازاتها وبحثها المحموم عن الأساطير.

نائل بلعاوي

طبيب العجائب

تتفق المصادر الألمانية التي تحرَّت الأصول الواقعية لهذه الشخصية على أن الدكتور يوهان جورج فاوست قد رأى نور الحياة في مدينة كنيتلنغن / الألمانية عام 1480. وعاش القسط الأوفر من حياته في مدينة شتاوفن / برايغاو القريبة من مدينة مسقط رأسه، إلى أن مات فيها عام 1541.

لا تزال شتاوفن تحمل اسمها المرادف القديم الذي عرفت به في عموم البلاد «مدينة فاوست»، ولا تزال «الحانة الصغيرة» فيها تعلّق فوق بابها لوحة حجرية تشير إلى «الرجل الطيِّب والساحر المتميِّز، دكتور فاوست، الذي انتهى عقده مع الشيطان ميفستو، فقام الأخير بقتله»، وهو الأمر، (أمر القتل على هذا النحو)، الذي يتناقض مع معلومات الأرشيف المحفوظ الآن في متحف فاوست القائم منذ العام 1980 في كنيتلنغن، كما يتناقض مع جميع المعلومات التي ساقتها الدراسات العلمية الجادّة المُجْمِعة، بمجملها، على أن وفاة الدكتور فاوست قد وقعت بفعل انفجار عناصر كيميائية في بيته الذي حَوَّله الى مختبر صغير في مدينة شتاوفن.

فقد كان فاوست، علاوة على كونه محترفاً لأعمال السحر الأسود والطب الشعبي: التطبيب بالتعاويذ الدينية وليس الأعشاب فحسب، وقراءة الطالع ودراسة الكواكب والنجوم. كان «خيميائياً» أيضاً، وما الانفجار المميت الذي أودى بحياته سوى ناتج تجربة، لم تكن الأولى في صناعة الذهب.

كان فاوست، متعدِّد المواهب والغوايات، لم يترك حقلاً مربحاً آنذاك إلا اقتحمه بحثاً عن مكسب مالي ما، أو اعتراف منشود بشخصه ومواهبه. ولم يترك فرصة للترحال بحثاً عن جمهور جديد إلا وتبعها، هكذا نعثر على أثره في عديد المدن الألمانية الأخرى، كما نعثر على ذكره في العاصمة النمساوية فيينا كذلك: «عاش الدكتور فاوست بين عامَيْ 1522، و1525 في البيت رقم 148 في الدائرة الـ20 في فيينا»، بهذه الكلمات حرفياً يجيء ذكر فاوست في كتاب تفصيلي صدر العام 1989، عن حياته في النمسا، مما دفعني، شخصياً، خريف العام 1993، إلى زيارة العنوان المذكور بحثاً عن أثر ما لفاوست، وعن تلك اللوحة «الرسمية» التي تضعها بلدية المدينة عادة قرب مداخل الأمكنة التاريخية وتشرح عبرها صفة المكان والأسماء الشهيرة التي قطنته في يوم ما. ولكنني لم أعثر على ما يدل على فاوست هناك، ولم أعثر، لاحقاً، على ذكره في الأرشيف الرسمي لمدينة فيينا.

هل عاش فاوست في فيينا؟ وهل غادر ألمانيا أصلاً إلى دول الجوار؟ أم تنقَّلَ، على الأقل، بين المدن الألمانية التي تشير إليه وتحتفي به؟ هذا ممكن، فالتجوال، تاريخياً، هو الصفة اللصيقة بتلك المشاغل العجيبة وبمن يقوم بها كالسحر، والطب الشعبي، والخيمياء.. ولكن سؤال التجوال هنا هو السؤال الثاني بكل الأحوال، فهناك السؤال الذي يسبقه ويفوقه أهمّيّة وجدوى: هل مَرَّ الدكتور يوهان جورج فاوست بهذه الأرض فعلاً، أهو شخصية حقيقية أم مُجَرَّد اختراع عبقري لمخيِّلة شعبية قادرة، في كل زمان ومكان، على اختراعه ومدِّه بحياة لا حدود



لتفاصيلها؟ لعل الجواب، انسجاماً مع المعلومات السابقة وغيرها الكثير، هو: نعم. كان فاوست العرّاف، الساحر، الخيميائي. هنا عاش ومات في تلك الحقبة المظلمة من تاريخ ألمانيا ومات فيها، ولم يكن مُجَرَّد اختراع كامل لخيال أهلها.. سوف يفعل الخيال الشعبي، لاحقاً، فعله العظيم بتلك الشخصية. سوف يلفّها بالإشاعة، ويلقي عليها ما لا يُعَدّ من قصص ومغامرات تليق بها، ثم يعمّدها بشهادات الرواة وإرثهم الشفاهي الكبير الذي وجد سريعاً طريقه إلى مسرح العرائس أولاً، ثم حَلّ في الغناء الشعبي، والمسرح الكلاسيكي قبل أن يحطّ رحاله، وإلى الأبد، في تلك الأعمال الإبداعية التي خلّدت فاوست، وخلدت بسحر سيرته.

كثيرة هي الأعمال الأدبية التي تناولت فاوست وقَدَّمته؛ بدأت سيرة فاوست بالظهور، مطبوعة عام 1608 في ألمانيا، وتلاحقت بكثرة على امتداد القارة العجوز. ولكن الظهور الاستثنائي لتلك الحكاية المثيرة وصاحبها الإشكالي تأخّر لسنوات طويلة أخرى.. إلى حين جاء يوهان فولفغانغ فون غوته 1749-1832، وأصدر عمله البديع «فاوست.. التراجيديا»: الجزء الأول في العام 1808، ثم ألحقه عام 1832، وهو عام رحيله، بالجزء الثاني والأخير بالعنوان نفسه، وكان غوته قد بدأ اهتمامه بفاوست قبل تلك التواريخ بسنوات، حين نشر في العام 1790 عمله الفاوستي الأول «فاوست.. نبذة سريعة» فاتحاً الطريق حينها، إلى لحظة رحيله، أمام تلك العلاقة الحميمية والعميقة مع شخصيته المفضّلة: «ساحر هو فاوست، يدخلك بيته، ويغلق الأبواب عليك، فلا تغادر أبداً»، يقول غوته في وصف الشخص وطبيعة العلاقة به.

فاوست غوته، هو فاوست الذي نعرفه اليوم ونذهب، بوحي جاذبية لا تكفّ ولا تقلّ، خلف حكايته.. خلف العجيب والغريب من مآثره، وخلف الأسئلة الكثيرة التي يثيرها ويرفع شأنها: سؤال البقاء، سؤال الحياة برمّتها، القدر، الحب، الموت، سؤال السعادة التي لا تُطال، حتى لو رهن المرء روحه لشيطان من طراز ميفستو.

فاوست، بهذا المعنى، هو الحداثي تماماً، هو - مثلنا -: سليل متاعب الوجود واقتراحات القلق. هو طارح الأسئلة لا مَنْ يقدِّم الأجوبة عليها. ولعل السؤال الوحيد الذي تقدّمه شخصية فاوست وتجيب عليه، هو سؤال الإشاعة. قدرة الإشاعة التي روَّجها فاوست، بداية، عن نفسه: طبيب العجائب. الخيميائي القادر على صناعة الذهب. الساحر.. وقدرة ذلك على التحوّل إلى مادة حيّة وحيويّة على ألسنة العامة التي ستقوم بتحويل السيرة إلى أرض خصبة للشائعات والخرافات والمعجزات على أشكالها.

فاوست، في نهاية المطاف، هو الدليل المثالي على السطوة الكامنة في قلب الإشاعة وقدرتها على الانتشار والثبات وفتح دروب غير مسبوقة للتفكير والتأويل وصناعة الأحلام والمصائر. هو صانع الإشاعة وسيِّدها الشهير، وهو وليدها المعمَّد.. وربما، ضحيتها الكبيرة أيضاً، هو الذي فقد الحياة في مختبر بدائي كان يحاول فيه صناعة الذهب.

حرب الأشباح

د. رضوى فرغلي

طرحتُ سؤالاً على صفحتي في الفيسبوك: هل عانى أحدكم يوماً من «إشاعة» ما؟ وماذا كان تأثيرها النفسي عليكم؟ وكيف كان ردّ فعلكم؟! وصلت تعليقات كثيرة، أنتقي منها هنا اثنين فقط:

أجاب «ع»: الإشاعات خربت بيتي! سافرت فترة خارج البلاد لدراسة الدكتوراه، وتركت زوجتي وولدين. من أطلق الإشاعة هي أختي الصغرى التي كانت على خلاف حادّ مع زوجتي، واتهمتها بأنها على علاقة بشخص آخر كان خطيبها سابقاً. للأسف! بعد فترة بدأ الشك يلعب برأسي خصوصاً أن زوجتي رفضت الدفاع عن نفسها بحجّة أنني يجب أن أثق بها بعد مدّة زواج ثماني سنوات! وحين أصررت على مناقشتها واتّهامها، أصرّت هي على الطلاق وقد كان. بعدها أثبتت لي أنها إشاعة بعد أن سجّلت اعترافاً لأختي في ساعة غضب، ولكنها رفضت أن أردَّها إلى عصمتي مرة ثانية!

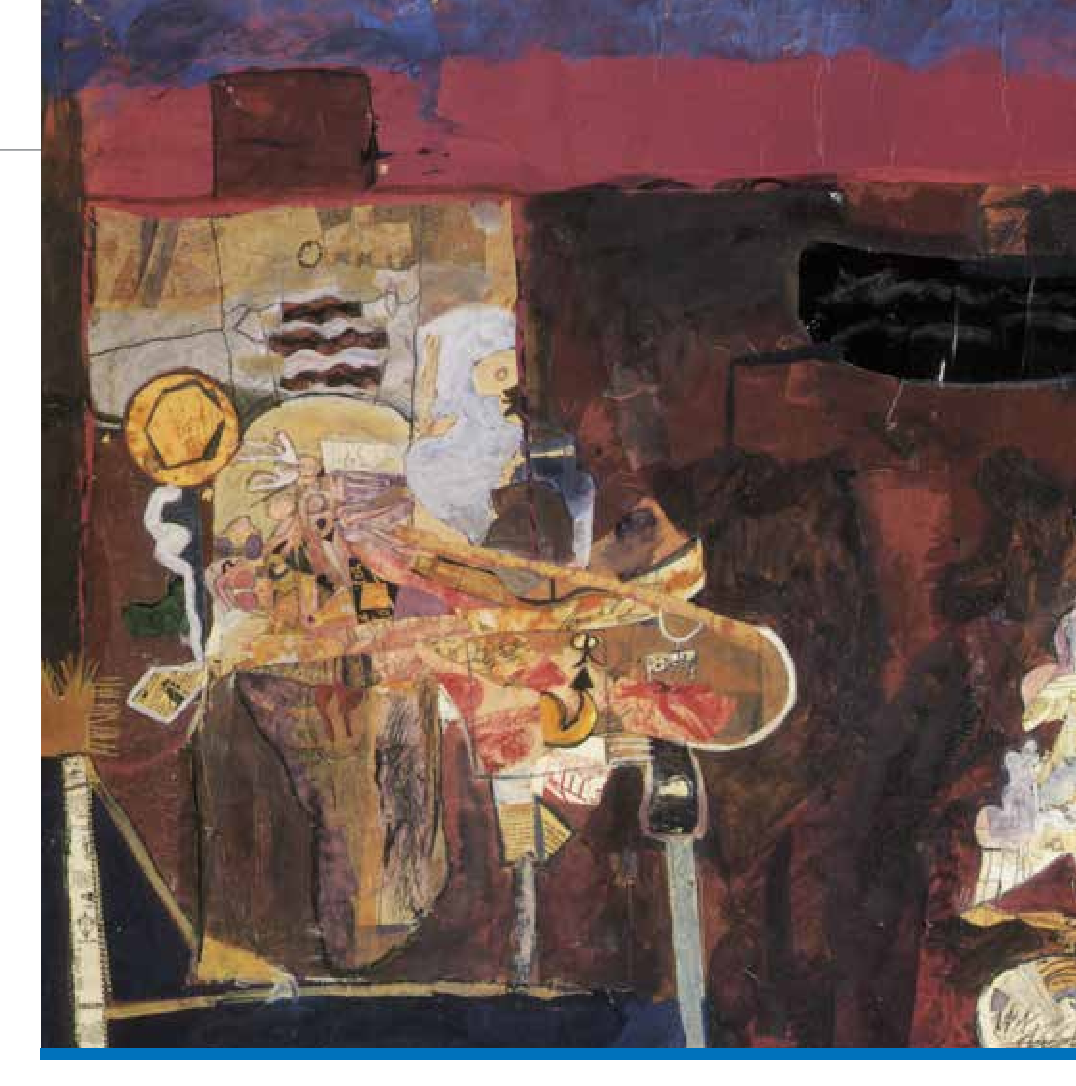
وقالت «س»: واجهت كغيري من الناس مشكلات كثيرة في العمل، وكانت تمرّ بسلام. حديثاً أطلق زميلي إشاعة بأنني أقمت معه علاقة جنسية، وفَبْرَكَ مجموعة صور لنا معاً في أوضاع حميمة، بعد أن رفضت محاولاته المستميتة للتقرُّب مني وأن أقبل دعوته للذهاب إلى «الشاليه». نتيجة لذلك تَمَّ فصلي من عملي بعد إصراره على ذلك عند المدير. لكنني حمدت الله أنني لم أخسر بيتي وعائلتي لأن زوجي كان على علم ببعض مراوداته لي.

إن الإشاعات صورة عنيفة وغير مرئيّة من العداء الإنساني، تعتمد على وقائع مشوَّهة أو مُفَبْرَكة، أو عبارات كاذبة أو محرَّفة تُتَناقَل بين الناس بسرعة شديدة دون التأكّد من صحّتها، بهدف النيل من شخص أو مؤسَّسة أو مجتمع ما. وفي النهاية يجد الشخص المستهدَف نفسه أمام حرب أشباح!

لا تقتصر الإشاعات على بلد بعينه، وإن اختلفت طبيعتها ومضمونها، من مجتمع لآخر، فالدول المنتجة والمتقدّمة حَرَّرت نفسها من سطوة الآخر فيما يتعلّق بالأمور الشخصية، لذلك فالإشاعات المرتبطة بالأشخاص وحياتهم الخاصة قليلة، وإن وجدت فإن تأثيرها غير مدمِّر للفرد أو معوِّق له في النجاح واعتلاء مناصب مهمّة، فقد يعرف عن شخص ما علاقاته الغرامية أو الجنسية المتعدِّدة أو أي سلوك آخر لا يرتبط بقدرته على العمل وبأدائه الوظيفي المتميِّز، ويظل ذلك في حَيِّز الحياة الشخصية طالما أنه لا يمسّ حياته العملية والاجتماعية.

أما مجتمعاتنا العربية فإنها تعيش غالباً على القيل والقال، على القتل المعنوي للآخر، وتفرض سلطة مجتمعية قاهرة على الفرد، ولا تفرّق بين الحياة العامة والحياة الخاصة، ويدرك الوعي الجمعي لمعظم الناس أن الإشاعة قد تهدم مستقبل إنسان أو تدمِّر حياته أو تعيقه عن التواصل في عمله أو وظيفته، لذا يستخدم البعض الإشاعات كسلاح فعّال ضدّ شخص أو مجموعة غير مرغوب فيها، وغالباً ما تتناول الحياة الشخصية للفرد وبالتحديد الجانب الأخلاقي والجنسي لأن من الصعب إثباتهما، وحتى لو دافع الشخص عن نفسه وأثبت براءته، تكون الإشاعة حققت غرضها، وشوَّهت سمعته بالفعل، فانتشارها لا يقارَن بانتشار خبر البراءة منها.

الإشاعة إحدى صور العدوان غير



المباشر على الآخرين، سواء أتمثَّل ذلك في اختلاق الإشاعة أم في النزوع النفسي نحو تصديقها أو المشاركة في نشرها. وغالباً ما يكون هذا العدوان لأسباب غير موضوعية، كأن يكون بين صاحب الإشاعة والمستهدف بها خلاف شخصي أو فكري أو مهني، أو تنافس في مجال ما، فيطلق الإشاعات أو يستأجر من يساعده في ترويجها في محاولة منه للانتقام أو إضعاف خصمه. وفي ظل حالة الإحباط العام التي يعيشها معظم الناس تصبح التربة خصبة لنموّ الإشاعات والميل إلى تصديقها ونشرها، وتنفيس تلك الطاقة العدوانية الموجَّهة بقسوة وبشكل عشوائي نحو الآخر كنوع من تحقيق الذات المضطرب وحماية النفس من الفراغ المفزع ومقاومة الشعور بعدم القيمة.

ثمة رغبة مرضيّة في جذب الانتباه والاهتمام، والظهور في صورة العليم ببواطن الأمور، وبعث الثقة في النفس، أو إثارة شفقة الآخرين، أو الميل إلى تحقيق سَبْق ما في مجال معين، أو المَنّ على النّاس بالمعروف كأن يسدي شخص خدمة معينة إلى زميل أو جار أو محتاج، ويسارع إلى نشر ذلك بشيء من المبالغة وتجميل الذات.. كل هذه دوافع شعورية أو لاشعورية تحرّك رغبة البعض في نشر الإشاعات.

إن الأشخاص القلقون والذين يعانون من التوتُّر واضطراب الشخصية ينشرون الإشاعة بدرجة عالية من الحماس أكثر من المستقرّين نفسياً واجتماعياً، وكأن الإشاعة حاجة اجتماعية ونفسية لدى البعض، إما لتحقيق الحاجات المتوقَّعة منها أو لخفض القلق النفسي لديهم.

يحدث أحياناً أن يروّج شخص ما شائعات عن نفسه بهدف الشهرة أو «الفرقعة الإعلامية» أو رغبة في وجوده في دائرة الضوء ليجني مكاسب معينة، وللأسف يجد هذا الشخص الكثيرين الذين يساعدونه في خطته، بل يستكملون الناقص فيها حتى يحقِّق هدفه تحت مبدأ «نفيد ونستفيد»!

تمثِّل الإشاعات أزمة وعي فكري ونضج قيمي وأخلاقي، وإن كنّا لا نتوقَّع أن تنتهي أو يتمّ القضاء عليها نهائياً لأنها جزء من التفكير الإنساني المشوَّه، واحتياج قهري لدي البعض للسيطرة على الواقع المحبط، ولن يتمّ التخفيف منها إلا بتوافر جوانب عدّة:

1) رفع الوعي المجتمعي للتعامل مع هذه الظاهرة المؤذية بطريقة ناضجة من خلال التكثيف الإعلامي وبرامج التوعية وتصحيح الأفكار المغلوطة لدى الناس والقدرة على فرز المعلومات وعدم تصديق كل ما يقال، والاستناد في ذلك إلى المرجعيات الأخلاقية والدينية التي تحثنا على التحقق من صحة الخبر وعدم المشاركة في نشره دون مصدر موثوق به، بل الأحرى بهم التكذيب والابتعاد عن الموضوعات الحساسة والشائكة والتي تمسّ سمعة الآخرين، حتى وإن كانت صحيحة، فالأصل في العلاقات الإنسانية نشر الشيء الإيجابي وتقويته لا السلبي.

2) وضع وتفعيل القوانين الرادعة التي تعاقب كل من يَثْبُت عليه نشر أو مساهمة في ترويج شائعة أو الإساءة بأية وسيلة لحياة الأفراد الخاصة، خصوصاً تلك التي تؤثّر سلباً في الأسرة من تلويث سمعة العائلات وتدمير مستقبل أطفالها. من ثَمَّ سيشجّع ذلك الأفراد المتضررين على الدفاع عن أنفسهم والتمسُّك بحقوقهم، بدلاً من خوفهم من الفضيحة وشعورهم بالعار نتيجة تصرُّفات بعض المنحرفين والمضطربين نفسياً الذين يرتعون في الحياة مثل القَتَلة بلا عقاب!

3) أن نساهم جميعاً في مساندة ودعم الأشخاص المتضرِّرين من الإشاعات وتقويتهم نفسياً واجتماعياً وإقناعهم أن الحياة تحمل الكثير من الاختبارات والابتلاءات علينا أن نتدرب على تجاوزها بقوة لا بضعف وخوف.. وعلينا أن نحتمل نتائج معادلتنا في الحياة، وندرّب شركاءنا وأولادنا على أن يواجهوا معنا بعض الاختبارات الصعبة التي نخرج منها أكثرة قوة وتحدّياً وأكثر قدرة على النجاح.

د. حسين محمود

هناك أسباب تدفع إلى تصديق الإشاعة رغم عدم توافر أدلة مباشرة على صحَّتها، كأن تستهدف الإشاعة حالة متفشِّية من المخاوف أو الشكوك أو حتى الأمل والتلهُّف والاشتياق، أولدى المؤمنين بنظرية المؤامرة الذين يميلون إلى نبذ الحقائق والتعلُّق بالإشاعات.

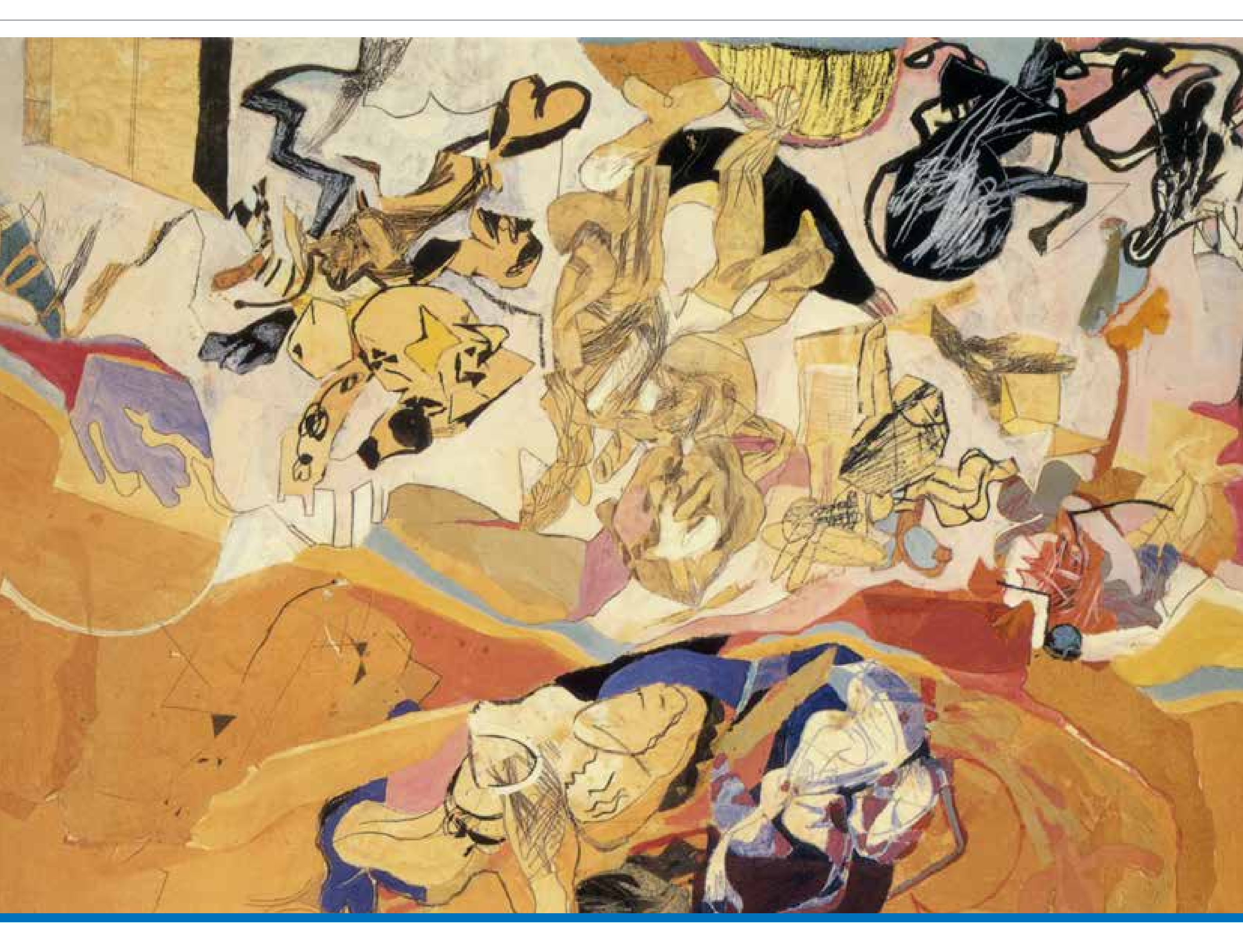
كالنار في الهشيم

تنتشر الإشاعة لأن كلاً منا يميل إلى أن يصدق ما يفعله أو يقوله أقرب الناس إليه. وفي غياب معلومات موثوقة نعتبر أن آراءهم وتفسيراتهم حقائق غير قابلة للطعن. ويستفحل الأمر عندما نكون أعضاء في جماعة أو حزب معيّنين، لأننا في هذه الحالة نتبنّى آراءنا ونعتبرها حقائق في مواجهة الخصوم، وكل شائعة يطلقها حزبنا نتبناها وننشرها. كما يستفحل الأمر أيضاً بسبب سرعة انتشار الشائعات بواسطة مواقع التواصل الاجتماعي مثل الفيسبوك والتويتر التي تفلت، حتى الآن، من أي نوع من الرقابة وتعطي حقاً لكل الناس في إشاعة أخبار كانت من قبل حصراً على وكالات الأنباء ووسائل الإعلام والصحف، بكل ما تملكه هذه الوسائل من إمكانات للتحقُّق من الأخبار قبل نشرها، وتلقّي العقوبة على الخبر الكاذب، خاصة إذا تسبَّب في مشاكل اجتماعية أو تشهير أو إهانة لشخصية عامة أو خاصة.

أخطر الإشاعات التي يمكن أن يكون لها تأثير اجتماعي ضارّ هي تلك التي تُقَدَّم باعتبارها حقيقة علمية، مثل شائعات الأمراض الوبائية، التي تثير الرعب بين الناس وتجعلهم يغيّرون سلوكهم تغييراً جذرياً، ومثل إشاعة الصلبان السامة التي تلامس جسد الإنسان فتنقل إليه السم، أو الإشاعات ذات الطابع التجاري مثل إشاعة جمع عدد معيَّن من الأشياء مثل الكوبونات وأغطية المشروبات الغازية للفوز بجائزة وهمية، أو أن المياه ملوَّثة بميكروب خطير، وما إلى ذلك.

وانتشار الإشاعة هو مسؤولية الجميع. وسبب الانتشار هو نقص الحسّ النقدي الذي يجعلنا ننقل للآخرين قصة سمعناها وقد لا نصدقها تصديقاً كاملاً، أو لا نفحصها فحصاً نقدياً بسيطاً حتى نتبيَّن مدى صحَّتها. ومن النادر أن يتصدّى أحد لكسر دائرة هذا الانتشار الذي يشبه أحياناً انتشار الفيروسات، فالفيروس ينتقل إليك وأنت تنقله إلى غيرك إلى أن يتفشّى، ويصعب القضاء عليه.

وقد تؤدّي الإشاعة إلى تدمير حياة شخص، أو تخرِّب علاقاته الاجتماعية أو تعزله، وقد تؤدّي أحياناً إلى وفاته، مثل القصص الكثيرة التي نسمعها عن إشاعة تتناول شخصاً بأنه مصدر خطر صحّي أو عقائدي أو أخلاقي، فتنزع الجماعة إلى مطاردته



وعقابه وربما قتله. أو تلك الإشاعة الشهيرة التي تصف شخصاً ما بأنه «نحس»، والتي تؤدّي إلى عزله، مثل شائعة تناولت مطرباً عربياً معيناً بأنه «نحس» على الحفلات التي يشارك فيها، مما أدى إلى حرمانه من الظهور في الحفلات لمدّة طويلة.

وهناك نوع من الإشاعات «المقصودة» التي يطلقها شخص عن نفسه، مثل بعض الكتّاب والشعراء الذي يشيعون عن أنفسهم أنهم ضدّ «الدين» فيكسبون في لحظات قليلة شهرة ساحقة، أو ذلك المطرب الشهير الذي يطلق عن نفسه شائعة أنه مطارد من النساء، مما يجعل النساء يطاردنه بالفعل بحكم التقليد أو الفضول.

ويزداد خطر الإشاعة وفرص انتشارها في مجتمع تنتشر فيه النميمة، لأنه هو المجتمع المثالي لنشر وانتشار الشائعات، فعند تبادل الأحاديث الفارغة لا يسأل أحد عن البراهين على صحّة مقولة معينة. وتكتسب شائعة النمامين أهمية خاصة عندما يبدؤها صاحبها بعبارة «كلام في سِرَّك» الشهيرة. ويستطيع مجتمع النميمة في الغالب أن يدمّر سمعة شخص، أو يثير حوله الشكوك، أو يحفّز الرأي العام ضدّه وضدّ الصورة الذهنية التي يريد أن يقدّمها عن نفسه لمجتمعه.

والنمّام هو في النهاية شخص لديه احتياج حيوي للتواصل مع غيره، وعندما لا يجد شيئاً جادّاً يتحدّث فيه يبتدع شيئاً أو قصة، سلبية أو إيجابية عن غيره. وعندما يلتقي مع من يشابهه من النمّامين تدور بينهم سلسلة من القصص المبتدعة التي تتراوح بين الأكاذيب والافتراءات التي تضرّ أكثر مما تنفع.

بعض علماء السيميولوجيا درسوا الإشاعات، باعتبارها أكاذيب، مثل جريماس، وإومبرتو إيكو. كما وضع علماء آخرون قواعد لمواجهة انتشار هذه الأكاذيب. ويحذّر هؤلاء العلماء من مواجهة هذه الأكاذيب دون التسلّح بمعرفة تقنيات العلاقات العامة، خاصة إذا دافع الشخص الذي تمسّه الإشاعة الكاذبة عن نفسه وسمعته، فهو في هذه الحالة لن يزيد الأمر إلا سوءاً. وهذه التقنيات مفيدة للشخصيات الهامّة والاعتبارية، ولكن قد يأخذ بها الأشخاص العاديون، الذين يكتفون أحياناً بهزّ الكتف تعبيراً



عن عدم الاكتراث بالإشاعات.

وتركّز هذه التقنيات على مواجهة «الدعاية السوداء» أو حملات التشويه الممنهجة، وكذلك الإشاعات الكاذبة التي ينشرها النمّامون، ويصدّقها، ويروّج لها الجهلاء. أول هذه القواعد يعتمد على قانون «العنصر الناقص» والذي يقول إن الإشاعة تنتشر عندما لا تتوافر البيانات الحقيقية. وبالتالي فإن مواجهة الإشاعة يكون بتوفير العنصر الناقص، وهو المعلومات الصحيحة الموثّقة.

ومن التقنيات أيضاً التيقُّن من أن قاعدة «العمل الجيد ينبئ عن نفسه» لا تصلح لمواجهة الإشاعات، وإنما لابُدَّ من الإعلان عنه، وترويجه في المجتمع حتى يتحوَّل إلى سند لصاحبه الذي تُوَجَّه ضده الإشاعة الكاذبة. وهناك أيضاً تقنية «سَدّ الذرائع»، فعندما تنتشر شائعة مغرضة عن شخص بسبب إقدامه على أعمال يمكن تفسيرها بأكثر من معيار، عليه أن يؤكّد على صحّة نواياه، ويتحاشى من الأعمال ما قد يُستخدَم ذريعة للهجوم عليه.

و«الهدوء» في الردّ تقنية أخرى لأن الردّ العنيف على الإشاعة قد يستخدم ضدّك، ويؤكّد صحة الإشاعة، والهدوء لا يعني الصمت، أو التراجع أو الاختفاء، ففي كل ذلك خطورة تأكيد صحّة الإشاعة.

«الردّ بالوثائق» هو تقنية أخرى لكشف زيف الإشاعة، ولذلك فإن من تثور ضدّه شائعة، عليه قبل أن يردّ عليها أن يقوم بعمل جادّ لجمع الوثائق والأدلّة على زيف هذه الإشاعة، وأنها لا أساس لها من الصحّة. والردّ على الإشاعة بنفيها لا يفيد كثيراً، حتى إن جمهور القراء في أحد الأقطار العربية عندما يقرأ في الصحف السيّارة عبارة «لا مساس بأسعار الوقود» يدرك على الفور بأنه على وشك مواجهة ارتفاع حقيقي في هذه الأسعار. وفي هذه الحالة فإن نفي الإشاعة يكون بتقديم دليل موثّق على عدم إمكانية وقوع هذا الأمر.

أما الرد بالعكس فهو تقنية مستحَبَّة لنفي شائعة شخصية، فإذا أشاع عنك أحد أنك تاجر مخدِّرات فينبغي عليك أن تثبت له أنه تكافح تجارة المخدِّرات، وأنك عضو في جماعة أو جمعية لمكافحة تناول المخدِّرات وتأثيرها الضار على المجتمع.

هناك أيضاً الإشاعة المضادّة، فإذا كنت أمام حالة النمّامين الذين يروّجون الإشاعات فإنك يجب أن تعمل على أن يعرف الناس أن صاحب الإشاعة إنما هو رجل نمّام، وأن النميمة عادة مستهجنة، أو أنه «مخبر» أو عميل جهاز مخابرات يعمل على تشويه سمعة الشرفاء، وهكذا يفقد مروِّج الإشاعة مصداقيَّته أمام الجمهور، ويصبح كل ما يقوله عرضة للشك.



إيزابيللا كاميرا

«يقولون إن»

في جميع لغات العالم هناك تعبير يشير إلى كيفية انتقال المعلومات من شخص إلى آخر. عبارة: «يقولون إن». ولكن من الذي يقول؟ ولماذا يقول ذلك؟ ولماذا إذا قال شخص شيئاً، نردده مع الآخرين مرّات عديدة حتى نصدّقه نحن أيضاً؟

وهناك العديد من الأمثلة التي يمكن أن تُقال، كما أن هناك أعمالاً أدبية عديدة تتحدث عن قوة الإشاعات والقيل والقال والنميمة، والتي بالإضافة إلى أنها تتلاعب بالحقيقة، تؤدّي إلى الانحراف بالمسار الطبيعي للحياة.

كان جيلنا، الذي تغذّى على أكاذيب القنوات التليفزيونية من جميع أنحاء العالم، هو أكثر من اعتاد على القيل والقال الذي يتحول إلى تاريخ، أو التاريخ الذي يتكوّن من القيل والقال. ونحن في نهاية المطاف نصدّق ما يقال لنا متكرّراً لمرات عديدة، حتى لا نستطيع أن نميّز بين الحقيقة والخيال. لأنه كما تنشد إحدى شخصيات أوبرا روسيني الشهيرة «حلاق إشبيلية»: «الإشاعة كالنسيم، هَبّة ريح عليلة تتسلّل رقيقة، خفيفة، وتبدأ بالهمس».

من الأمثلة التي يمكن أن تبرهن على النتائج المميتة للشائعات القصة الحزينة لإحدى أبرع المغنيات الإيطاليات في السنوات الأخيرة وهي ميا مارتيني، وهي امرأة شجاعة جريئة تبدو في الظاهر في منتهى القوة، ولكنها وحيدة بدرجة خطيرة، أو لنقل -بالأحرى- «معزولة». وقبل بضع سنوات انطلقت شائعة أنها «نحس» على أي مكان تذهب إليه، فأحجم منظّمو الحفلات عن طلبها اتّقاءً لفشل حفلاتهم. كان الجميع يهمسون عندما كانوا يرونها، وربما أصدر البعض منهم أيضاً إيماءات استهزاء بها، حتى جاء يوم قالت فيه ميا مارتيني: كفى!، وانتحرت. لم تستطع أن تقاوم هذه الإشاعات. وجميع من هزئوا منها حتى، ولو بصوت خفيض، فهموا متأخراً أكثر من اللازم عبثية هذا السلوك. اليوم أصبحت ميا مارتيني أيقونة الغناء الجميل، وأصبحنا نسمع صوتها كثيراً في الإذاعة والتليفزيون. لم يعد أحد يشعر بالخوف وهو يستمع إلى صوتها، أو يراها في الأفلام القديمة، ذلك أنها ببساطة لم يكن لها دخل بسوء الطالع، وإنما كانت هي نفسها ضحيّة للشائعات الكاذبة التي دفعتها إلى القبر.

فإذا كانت هذه الحالة مأساوية فإنني أودّ الحديث عن حالة أخرى إيطالية، مضحكة هزلية، ترتكن هي أيضاً على الإشاعات والتي إذا تَمَّ توجيهها بمهارة تستطيع أن تجعل ملايين من الأشخاص يصدّقون شيئاً بدلاً من شيء آخر بفعل التكرار. إنها حكاية رجل فقير نشأ من العدم، عمل مقاولاً صغيراً، ثم أصبح بين عشية وضحاها واحداً من أكثر المليارديرات ثراء، ليس في إيطاليا وحدها ولكن على مستوى العالم، والذي -وفقاً للشائعات- صنع ثروته كلها بنفسه وبمنتهى الأمانة. ولكنها لم تكن سوى شائعات، فرغم أنه فعل كل شيء وحده، إلا أنه بالتأكيد لم يفعله بأمانة، كما أكّدت المحكمة. ثم إن هذا الشخص كان قد بدأ يقول إنه لو دخل عالم السياسة في إيطاليا فإنه سوف يقضي على البطالة، ويوفّر الملايين من فرص العمل. كانت مجرد شائعات خدعت الناس فصوّتوا له، فاقتحم عالم السياسة من أوسع الأبواب. ولكن من خلال قنوات التليفزيون التي يملكها عاد ليحكي للناس كيف أنه رجل «شاطر» ولكن القضاة يلاحقونه رغم أنه كان أميناً شريفاً، ولم يرتكب أي عمل مشين.. ولكنها الإشاعات الشريرة تطارده في كل مكان، وهو بريء، بل إنه قدّيس يتلقّى بركة الرب. بل إن البعض قارنه بالقدّيسين الذين لم يفهمهم أحد فطاردتهم الإشاعات الشريرة، وغنّى له أحد المطربين أغنية كانت تتردّد في جنبات الحزب تقول «لحسن الحظ أن سيلفيو موجود». في تلك الأثناء ظلت الإشاعات ضده تزداد وتزداد معها الأصوات التي ينالها ممن يرونه «شهيداً». لكن، هل فكّر أحد ممن صوّتوا له في أن يتحرّى بنفسه أن وعده بملايين فرص العمل كان مُجَرَّد شائعة؟

مراسلون

في مدن وعواصم عربية تنتشر إشاعات وأخبار كاذبة، بعض منها يستمر زمناً طويلاً، وبعض آخر تثبت عدم صدقيته سريعاً. مجلة «الدوحة» طافت مدناً عربية، وتحدَّثت إلى شرائح اجتماعية مختلفة، واستطلعت آراءهم وأشهر الإشاعات التي شغلت بالهم في الأشهر الأخيرة.

أكاذيب صادقة

مصر ليست بلد الإشاعة، إنها بلد النكتة، إلى الحدّ الذي يذهب بالبعض إلى أن المصريين إن لم يجدوا من يتندَّرون عليه، فإنهم يتندَّرون على أنفسهم.

منذ ثورة 25 يناير، البلد على قدم وساق بما سمح بانتشار الإشاعات. وجُلّها سياسي بامتياز أو ناجم عنه، ستقابلك في كل مكان إشاعة أن السيسي القائد العام للقوات المسلحة قد ترشَّح، أو لن يترشَّح لمنصب الرئاسة، هي الإشاعة التي تحتلّ المرتبة الأولى. وعم المنباوي سائق التاكسي العجوز يقول: إنه سمع أن السيسي سوف يترشَّح رئيساً للدول العربية كلها، ويضيف: «أهو مرة واحدة ونرتاح».

شريف سائق التاكسي الجديد في مصر والمعروف باسم التاكسي الأبيض تبعاً للونه يقول: «إننا لم نعمل طيلة الفترة من ثورة 25 يناير حتى 30 يونيو. والإشاعة التي انتشرت أن الحكومة سوف تقوم بإسقاط الأقساط المستحقّة علينا عن هذه الفترة مع فوائدها بالطبع (لكنها إشاعة لم تتحقَّق حتى الآن، ولم يحدث شيء)».

فاطمة التي تعمل خادمة لدى إحدى الأسر قالت بغضب شديد إن الإشاعة التي انتشرت بأن الحكومة سوف تعتمد التسعيرة الجبرية على الخضروات (طلعت على فاشوش) وأن شيئاً لم يتغير، وأن الأسعار نار على الغني والفقير «والناس قربت تاكل طوب».

إشاعات كثيرة ضربت السوق العام أطلقها أحدهم نكاية في المعلمين بأن قانون الحدّ الأدنى للأجر لن يصيبهم، ولن يستفيدوا منه، في إشارة إلى الانتشار الفاحش للدروس الخصوصية، لكن القانون كَذَّبَ ذلك، وسوف يستفيدون كما يقول الحاج إبراهيم الذي يعاني من ثقل كاهله بأعباء ما يدفعه للمدرّسين «تعليم آخر زمن».. كما أصاب البعض إحباط شديد جراء عدم تطبيق الحَدّ الأقصى للأجور على موظّفي وزارات البترول والمالية والجيش، وعَلَّقَ أحدهم قائلاً: «تجيبها كده توديها كده هي كده».

الإشاعة القاسية التي ضربت مصر كانت إشاعة وفاة المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد والتي ينطقها المصريون بوحريد، تألَّمَ الجميع لها خاصة أحد الشعراء الذي مازال يذكر بعضاً من قصيدة كامل الشناوي عنها: رموا بها في أرض زنزانة، عريانة والأرض عريانة، لكن الابتسامة حلَّت محلّ الغضب الذي خلفته الإشاعة.

إنها تقتل

الإشاعة تقيم في المجتمع الجزائري وتمكث ما شاء لها فعلها أن تمكث، وهي ليست غريبة عنه وعن المعطى العام للفرد الجزائري الذي شأنه شأن الفرد العربي في كل مكان يتأثّر بالإشاعة، ويصدّقها في غالب الأحيان، ويتفنَّن في صناعتها، ومتأخِّراً يكتشف أنها فقط كانت مجرَّد إشاعة نجح في تمريرها وتوسيع رقعتها بعض المختصّين في شؤونها وفنونها، فالإشاعة أحياناً تكون كصناعة لا يتقنها إلا بعض الضليعين في الفبركة وتسويقها وترويجها بأي شكل كان بين الناس. لكنها أحياناً تكون- سواء أكانت (إشاعات سياسية أم اجتماعية)- مؤذية وجالبة لشتى أنواع الخراب والضرر والأذى.

محمد إلياس، عون إداري، يقول: «للأسف الإشاعات في مجتمعنا



تتوالد كل يوم، وكثيراً ما نقع ضحايا لها، إن الجو العام السائد في المجتمع الجزائري والمتّسم بالفراغ ونقص فضاءات الترفيه والتسلية والنوادي، جعل معظم الناس تنشغل بخلق الإشاعات ونشرها في المحيط القريب منهم، ومن ثَمَّ تداولها». ويضيف إلياس: «شخصياً كنت ضحيّة إشاعة، هناك من سَرَّب في العمل خبراً عن علاقة مشبوهة بين خطيبتي وبين رئيس مصلحة في البلدية، والإشاعة وصلت إلى الأهل والجيران. هنا ثارت ثائرتي وفسخت خطوبتي منها دون أن أعطيها فرصة لتدافع عن نفسها، كما قدّمت استقالتي من العمل، لأنه لم يكن بإمكاني البقاء في مكان يلوك فيه الزملاء سيرتي وسيرة من كانت خطيبتي، هذا لا يتحمّله قلب إنسان طبيعي. لكن بعد أشهر اكتشفت أن رئيس المصلحة خطب شقيقتها. وأن لقاءاتهما في العمل كانت من أجل الترتيبات للتقريب بينه وبين شقيقتها ومن ثَمَّ إتاحة فرصة التعارف بينهما. ذهبت واعتذرت منهما، هو استقبلني ورحَّب بي، لكن هي رفضت أن تسامحني، وقالت: «من لا يثق في أخلاقي وسمعتي لا يمكن أن أثق في أنه سيكون جديراً بي». ويختتم بنبرة يائسة ونادمة: «وهكذا خسرت حبيبتي ووظيفتي بسبب إشاعة».

في حين تقول، آسيا، صاحبة ورشة خياطة: «أكثر إشاعة تَمَّ تداولها وصدّقناها، كانت إشاعة تهديم البنايات القديمة وترحيل السكان إلى قرية قريبة، حينها رفضنا أن نترك منازلنا ومدينتنا لنرحل إلى قرية لا نعرف فيها أحداً، لكن بعد مدة تبيّن أنها إشاعة مغرضة من أجل إزعاج السكان وإثارة البلبلة والأقاويل». أما فاطمة (سكرتيرة في شركة خاصة)، فترى أن هناك فرقاً بين إشاعة وأخرى: «الإشاعة السياسية تكون أحياناً أخطر من الإشاعة الاجتماعية، فالأخيرة تكون على مستوى ضيِّق يمكن التحكُّم في ملّها وشرِّها، لكن الإشاعة السياسية، قد تهدِّد البلد بأكمله». وتضيف فاطمة: «أكثر إشاعة عانينا منها جميعاً نحن- الجزائريين- هي إشاعة موت الرئيس بوتفليقة، فلأكثر من شهرين والشعب مقتنع بموت الرئيس حقيقة لا إشاعة، وأن الإعلان الرسمي عن وفاته مسألة وقت فقط تفرضها الترتيبات والاستعدادات لمرحلة ما بعد الرئيس، لكن في آخر الأمر، التليفزيون الرسمي كَذَّب الإشاعة ببث صورة مقتضبة وخاطفة تُظهر الرئيس في اجتماع مع رئيس الحكومة، وهذا ما هَدَّأ الشارع الجزائري». وقالت نسرين: «موت جميلة بوحيرد في الفترة الأخيرة، كان أكبر إشاعة تأثَّرت بها، فأنا أحبّ هذه البطلة كثيراً، وأحلم أن أراها يوماً، وخبر موتها الذي تَمَّ تداوله على نطاق واسع في مواقع التواصل الاجتماعي، أحزنني كثيراً، حتى إني- مثل الجميع- كتبت على صفحتي في الفيسبوك أعزي نفسي والوطن بموت هذه العظيمة، لكن بعد أيام، تَمَّ تكذيب الإشاعة».

وتختتم نسرين: «للأسف الإشاعة بمليون رجل، وهي تنتشر بسرعة وتُصدَّق بسرعة، وفي كل مرة لها آثارها الضارة وضحاياها».

فطائر فضائية

يحكي المنجيب نساسي، وهو عامل تونسي في مطعم يُعِدّ الفطائر وسط بنغازي، عن الشائعات الغريبة التي مَرَّت به فيقول: «هناك إشاعة حجر الرحى الذي قيل عنه أنه قد هبط من نيزك متفجِّر في الفضاء من زمن بعيد، وأن هذا الحجر المهمل له قيمة مالية كبيرة الآن، حيث تطلبه مراكز بحوث الفضاء والفلك الأوروبية والأميركية وتعرض مقابله ثمناً مرتفعاً بغرض إجراء تجارب وبحوث عليه – يضحك –. ومن هنا انهمك الناس في البحث عن كل رحى قديمة مما جعل سعر الرحى يرتفع إلى حوالي 50 ألف دينار، لكن بعدها بشهور تأكَّد أن الأمر محض إشاعة، فابتسم كل من شرب هذا المقلب الذي لا نعرف مَنْ

دبَـرَّه».

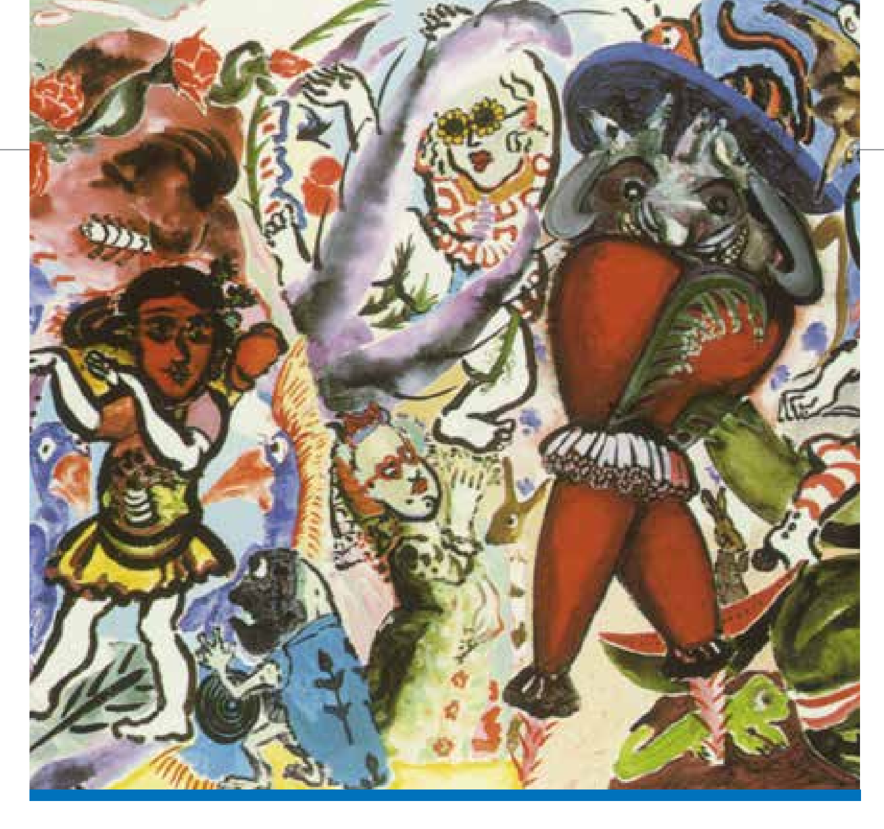
علـى صعيـد آخـر، حَدَّثَنـا السـيد خيـري الـزاوي، وهـو طالـب فـي قسم الإعـلام، عـن أهـم شـائعة أثـرت سياسـياً فـي الفتـرة الأخيـرة قائـلاً: «بـدون شـك هـي إشـاعة ظهـور نجـل القذافـي (خميـس) حَيّـاً يُـرزَق متجـوّلاً فـي الشـوارع والـذي يعتقـد أنـه قُتِـل فـي إحـدى غـارات الناتـو فـي مدينـة ترهونـة بعـد تحريـر طرابلـس فـي شـهر رمضـان عـام 2011، وتَـمّ دفنـه مـن قبـل أنصـار القذافـي فـي مـكان مجهـول»..

أمـا الميكانيكـي سـعد عبـد العزيـز، صاحـب ورشـة إصـلاح سـيارات، فقال إن أغرب إشـاعة سمعها تتحدَّث عـن وجـود ذبابـة قاتلـة داخـل نـوع معيـن مـن السـيارات تسـتورد مـن إحـدى دول آسـيا، ممـا جعـل هـذا النـوع من السـيارات يُنبَـذ، وينخفض سـعره فـي السـوق، وترفـض بعـض الـورش قبولـه للصيانـة. ومـن يضطـر إلـى شـرائه يقـوم بـرشّ السـيارة بمبيـدات حشـرية وتطهيرهـا.

وحـول الإشـاعات فـي المجـال الثقافـي سـألنا الروائـي الليبـي د. أحمـد إبراهيـم الفقيـه فقـال: «أذكـر إشـاعة عـن مـوت الشـاعر الليبـي المعـروف علـي صدقـي عبـد القـادر وهـو رجـل تجـاوز الثمانيـن مـن العمـر، ويعبِّـر فـي شـعره عـن كراهيتـه للموت وعدم اعترافـه بـه، ويصـرِّح فـي مقابلاتـه الصحافيـة أنـه لا وجـود للمـوت، وأنـه لـن يمـوت، فـأراد أحدهـم أن يـزرع الرعـب فـي قلبـه، فأطلـق إشـاعة انتشـرت بسـرعة تقـول إن الشـاعر علـي صدقـي عبدالقـادر مـات، بـل ووصلـت إلـى الإذاعـة التـي صدقـت الإشـاعة وأذاعـت نعيـاً للشـاعر سـمعه بنفسـه، وانطلـق غاضبـاً سـاخطاً ينفـي الشـائعة، ويقـول إنـه موجـود علـى قيـد الحيـاة، ثـم لـم تمـضِ سـوى بضعـة أشـهر حتـى جـاء خبـر موتـه ووفاتـه، لا ريـب فيـه هـذه المـرة، ولـم تنفـع كل هجائيتـه للمـوت ونكرانـه لـه فـي أن ينجيـه مـن المصيـر المحتـوم».

لطالمـا عـرف المغـرب تـداولاً للإشـاعة كلمـا احتـاج السياسـي إلـى معرفـة محـرار الـرأي العـام واهتماماتـه، أو كلمـا رغبـت الدولـة فـي اختبـار وقـع قـرار حكومـي علـى المجتمـع.

ويبـدو أن أكبـر إشـاعة يعرفهـا المغـرب السـنوات الأخيـرة، هـي «إشــاعة الإصــلاح» بالنسـبة للباحـث أحمـد بلخيـري. فبعـد إقـرار دسـتور2011، لاحـظ بعـض المراقبيـن عـدم التطبيـق الكامـل لفصولـه. ذلـك أن رئيـس الحكومـة تخلّـى عـن بعـض اختصاصاتـه فـي التطبيـق، وتصـرَّف خـارج مـا نـصّ عليـه الفصـل الثانـي مـن الدسـتور حيـث كان الإقـرار بـأن «السـيادة للأمـة». أمـا عـن الإدارة فيـرى الباحـث بلخيـري أنهـا «عميقـة»، علـى غـرار مصطلـح الدولـة العميقـة، العقليـات والسـلوكات القديمـة نفسـها هـي السـائدة، لهـذه الاعتبـارات يتسـاءل الباحـث بلخيـري: هـل هنـاك إشـاعة فـي المغـرب اليـوم أكبـر مـن إشـاعة الإصـلاح؟ أجـل، هنـاك بعـض التحسُّـن بالقيـاس إلـى الماضـي، لكـن التحسُّـن ليـس هـو الإصـلاح فـي بعـده العميـق. أمـا القـاصّ سـعيد أحبـاط فيؤكِّـد أن أكبـر إشـاعة أثـارت الإصـلاح السـنوات الأخيـرة هـي اكتشـاف البتـرول فـي المغـرب، وهـو الموضـوع الـذي أضحـى أشـبه بمشـهد كاريكاتـوري. أمـا بالنسـبة للفاعلـة الجمعويـة السياسـية عتيقـة أبـو العتـاد فرغبـت أن تبتعـد قليـلاً عـن الشـأن السياسـي، واختـارت الإشـاعة بالمجال الفنـي والتـي أسـالت الكثيـر مـن المـداد خصوصـاً علـى المواقـع الاجتماعيـة، الإشـاعة تهـمّ المغنيـة دنيـا باطمـا حيـث قيـل إنهـا سـتحيي حفـلاً فنيـاً فـي إسـرائيل، وهـو الخبـر الـذي تداولتـه الكثيـر مـن وسـائل الإعـلام. لقـد كذَّبـت الفنانـة المغربيـة دنيـا باطمـا مـا راج مـن أخبـار حـول تعاقدهـا مـع متعهِّـد حفـلات مـن أجـل «إحيـاء حفـل فنـي كبيـر داخـل إسـرائيل»، نجمـة (آراب آيـدول) الفنانـة باطمـا التـي اسـتغربت الانتشـار الكبيـر لهـذه الشـائعة، أكَّـدت أنهـا لـم تفكِّـر يومـاً فـي الغنـاء فـي الأراضـي المحتلـة، وأن كل مـا كتـب هـو مُجَـرَّد افتـراءات. بالنسـبة للممثِّـل المسـرحي يوسـف رزامـة، شـعر بالحـزن عندمـا تداولـت وسـائل الإعـلام خبـر وفـاة ورحيـل الفنـان الكبيـر الحبشـي، إذ قامـت خطـأ بعـض المنابـر بتعميـم خبـر وفـاة الفنـان ميلـود الحبشـي عـوض «محمـد» وكانـت إشـاعة غيـر لبقـة، ولا تنـمّ عـن حـسّ مهنـي فـي وقـت لازال فيـه الفنـان الكبيـر ميلـود الحبشـي فـي أوج عطاءاتـه. لكـن أهـمّ إشـاعة يراهـا مناسـبة للتصديـق وتنـمّ عـن أن المغـرب فـي تقـدُّم ملمـوس مفادهـا أن شـبابنا لـن يعانـي منـذ الآن. لقـد قـرَّرت الحكومـة أن تمنـح تعويضـات عـن البطالـة!!.



إذا أخذنا كلمة منطق في معناها التقليدي، فربما لا يصحّ الحديث عن منطق للإشاعة. إذ يبدو أن الإشاعة لا تخضع لقواعد المنطق ولا تتقيّد بمبادئه. فهي أبعد ما تكون عن المنطق ومعياره وقِيَمِه، وهي تتنقّل في فضاء يوجد «خارج الصدق والكذب». فهي ليست خبراً كاذباً يُنتَظر «تصحيحه» ليخبر عن الواقع الفعلي.

عبد السلام بنعبد العالي

منطق الإشاعة

بل إن أية نيّة لجرّ الإشاعة إلى المنطق ومحاولة تصحيحها أو تكذيبها لا تعمل في النهاية إلا على تقويتها كإشاعة. هذا ما يدركه «ضحايا» الإشاعات أحسن إدراك، فما إن يُتاح لهم المجال لإمكانية الردّ على الإشاعة للحدّ من مفعولها، أو إبطالها، حتى يتبينوا أنهم لا يعملون في النهاية إلا على أن يزيدوا من صلابتها وشِدّة ذيوعها وقوة انتشارها. فكأن تكذيب الإشاعة لا يزيدها إلا «صحة»، ولا يعمل إلا على إنعاشها، وكأن كل محاولة لإخضاعها لـ «المنطق» إذكاء لبعدها عنه، وزيادة في انفصالها و«نموّها» في فضائها الخاص.

وعلى رغم ذلك، فيبدو أن الإشاعة حتى إن لم تكن تخضع لمنطق «الصّواب والخطأ»، فإن لها منطقها. فهي تعمل وفق قواعد تتحكَّم في ذيوعها وانتشارها، خفوتها وغليانها، فعلها وانفعالها. إن لها آلياتها الخاصة وهي بالضبط ما يجعلها تتميَّز عن الخبر. فإذا كان الخبر يُنقل عبر وسائط مضبوطة محصورة، وإذا كان يحمل مضموناً، ويُنقل عن مصدر يُحدّد مدى صحّته ووثوقه، فإن أهمية الإشاعة لا تُستمَد من المصدر، بل ولا حتى من المضمون. فهي لا تقاس بسند تعتمد عليه، ولا بتماسك الخطاب الذي تنقله ومدى معقوليته. قوّتها ليست في مضمونها، وهي لا تستمدُها من أهمّية ما تقوله وما «تروّجه»، وإنما من كونها «تنتمي إلى فضاء كل ما يقال فيه قد سبق قوله، وسيستمر، ولن ينفكّ يقال. ما أعلمه عن طريق الإشاعة لا بد أنني سمعته من قبل: إنه ما يُتناقَل. وبما هو كذلك، فهو لا يتطلّب فاعلاً من ورائه» كما يقول بلانشو. كأن الإشاعة تتولّد عن ذاتها، فهي - على حد قول بلانشو أيضاً - «تتمتّع بقدرات ذاتية. وهي ليست بحاجة لمن يفرضها ولا لمن يتحمّل مسؤوليتها. إنها لا تتوخّى إلا الذيوع والانتشار، ولا تبحث عن أداة تعبير تفصح عنها، ولا عن وسيلة إثبات تؤكّد صحّتها». على هذا النحو، فربما ليس من الأليق اعتبارها «إشاعة» من ورائها فاعل، وإنما مجرَّد «شائعة» مستغنية عن كل ذات فاعلة.

على عكس الخبر إذاً فإن الإشاعة ليست بمصدرها ولا بمضمونها، وهي ليست بما تخبر به وعنه، وإنما هي بما يتولّد عنها، والصّدى الذي يعقب انتشارها، وما يتمخَّض عن ذيوعها من ردود أفعال. قوة الإشاعة إذاً لا تكمن فيما تنقله ولا عمَّن تُنقَل، وإنما فيما تفعله وما يخلّفه ذيوعها من عواقب. فالإشاعات بمفعولاتها.

من هنا خضوعها لـ «زمانيتها» الخاصة. فإذا كان الخبر ينقل ما تمَّ وحصل، ويَعْلَق بما حدث، فإن الإشاعة، حتى وإن كانت تبدو مستقلّة عن أنماط الزمان التقليدية، فإنها تجسّ نبض المستقبل، أو على الأقل تُسْتَغَلّ من أجل ذلك. إنها تحاول الكشف عن التطلُّعات. مقابل «جفاف» الخبر. الإشاعة تتميَّز بنوع من الخصوبة. وهي لا تقتصر على نقل المتحقّق، وإنما تكشف عن الممكن. بهذا المعنى فهي أكثر إخباراً عن الواقع الفعلي من الخبر نفسه. فإذا كان الخبر يكتفي بنقل الحدث، فإن الإشاعة تجسّ نبض من تشيع بينهم، فتخبر، لا عن أحوالهم، وإنما عن أحلامهم وتطلعاتهم. وبهذا المعنى فهي لا تكتفي بالإخبار عن الواقع، وإنما تسهم في تشكيله وتوجيهه، وربما حتى في صنعه. وليست قليلة تلك الأمثلة التي تدلّ على توظيف رجال السياسة للإشاعة من أجل «تحسّس» واقع الأمور، وجسّ نبض الأشياء، بل وحتى من أجل كسب المعارك وقهر الخصوم. وغير بعيد عنا ما أوْلته كثير من دكتاتوريات القرن الماضي لأجهزة «البروباغاندا» من عناية كبرى بهدف السهر على حياة الإشاعات، و«تدبير» حركتها، رعايةً لشيوعها، وضماناً لفعاليتها.

نورة محمد فرج

رسمة «الإشاعة» شبه مخيفة، شبه كوميدية، وشبه نيران تندلع منها! رسمها الفنان الكاريكاتوري أندرياس باول ويبر (A.Paul Weber (1893 - 1980)، وهي واحدة من مجموعة كبيرة من رسوماته الساخرة.

إشاعة ويبر
عيون وعمى وحرائق

وُلِد ويبر في مدينة أرنستادت Arnstadt في ولاية تورنغن Thüringen الواقعة وسط ألمانيا. كان ينتمي إلى أسرة حرفية وقد تلقّى تشجيعاً من والدته وجدّه في أعماله الأولى، مما دفعه إلى الالتحاق بمدرسة للفن بعد انتهائه من الثانوية. انضمَّ إلى حركة للشباب الألمان التي كانت تطمح إلى تحسين أسلوب الحياة من خلال تقدير الطبيعة، ولذا كان أعضاؤها يمشون على أرجلهم لمسافات طويلة في الأراضي الألمانية.

خلال الحرب العالمية الأولى، كان على ويبر أن يؤدّي الخدمة العسكرية الإلزامية، ولذا أُرسِل إلى الجبهة الشرقية ليعمل في السكك الحديدة، وهناك مارس فن الكاريكاتير في مجلة الجيش. لاحقاً قام بإنجاز العديد من الرسومات الداخلية لمجموعة قصصية صغيرة للشاعر الألماني هانز شاس، كما قام أيضاً برسم الكثير من الرسومات لمجموعات من قصص الأطفال في الفترة نفسها.

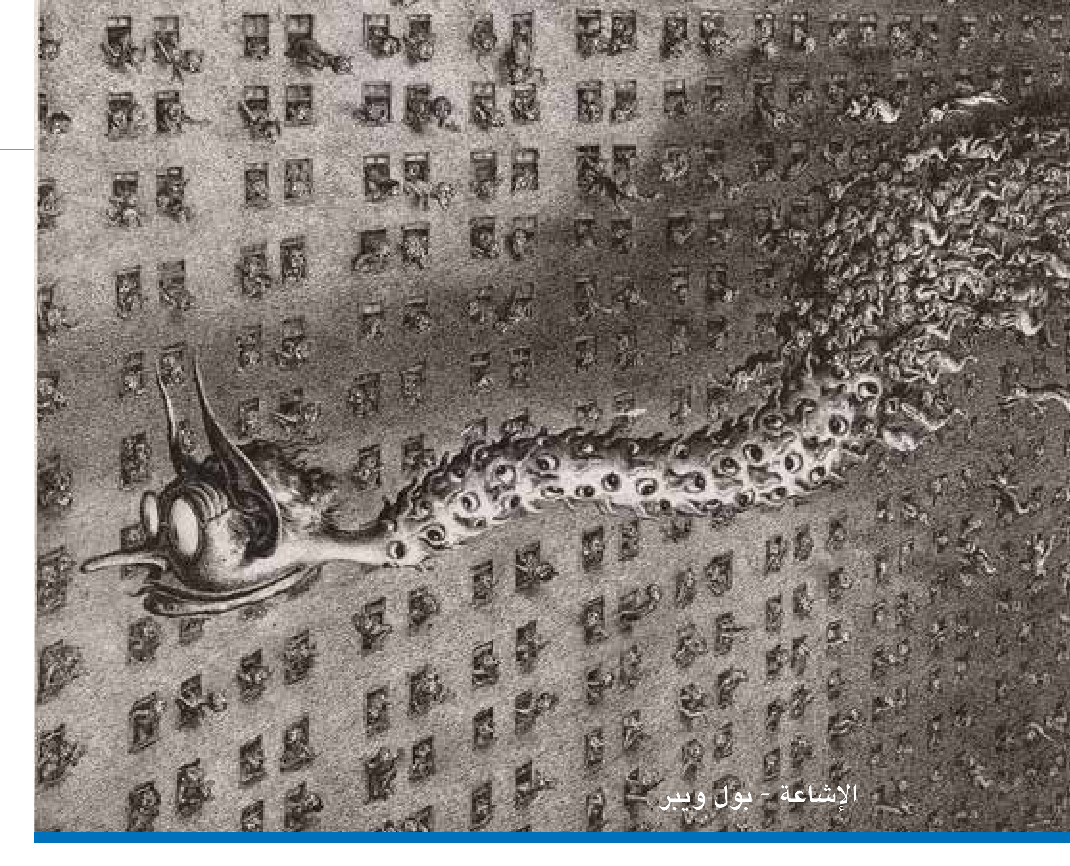
في عام 1928 انضم ويبر إلى حلقة سياسية تناهض هتلر الاشتراكية القومية، واشترك مع أصدقائه في نشر المطبوعات المعارضة، ولكنها مُنِعت، واعتقل النازيون ويبر من يوليو/تموز حتى ديسمبر/كانون الأول 1937. وبعد الحرب العالمية الثانية، عاد إلى نشاطه الفني الذي كان متمحوراً حول النقد الاجتماعي والتعليق على قضايا البيئة والسياسة والعدالة.

رسم ويبر خلال حياته أكثر من 3 آلاف عمل مطبوع، و200 لوحة زيتية، وأكثر من ألف رسمة بالفحم، كانت أعماله ساخرة، ويميل اتجاهه في الرسم إلى المزج ما بين البشري والحيواني على نحو تشويهي وصادم، لإظهار النزعات البشرية المتطرّفة التي تظهر خلال فترات الحروب والصراعات، كما كان أسلوبه يميل إلى الكرتونية الطفولية أحياناً، وإلى الكوميديا السوداء أحياناً أخرى، لكن موضوعاته ظلت هي نقد السلطة والمجتمع. كان الموت موضوعاً مهمّاً في أعماله، يمكن فهم ذلك بردّه إلى معاصرة ويبر لحربين عالميتين، عدا الأثر الذي سبّبته الآلة والتكنولوجيا في الدمار البشري. استخدم ويبر كثيراً شخصية (مهرّج البلاط)، لأن بإمكانه – حسب تصوُّر ويبر - قول ما يريد دون أن يحاسبه أحد أو يتعرَّض للعقوبة، لذا من خلاله يمكن تمرير الكثير من الأفكار الناقدة المرفوضة. أيضاً ثيمة الشطرنج مهمّة في أعمال ويبر لأنه كان يعتبرها تمثيلاً لصراع العقول والأفكار، كما أنها تنقل الصراع من الحيِّز الذهني إلى الحيِّز التجسيدي.

في التاسع من نوفمبر/تشرين الثاني 1980، تُوفِّي ويبر في شريتستاخين Schretstaken، وهي قرية صغيرة في شمال ألمانيا، وكان عمره سبعة وثمانين عاماً.

وجه ضبابي

يعمد ويبر إلى تشكيل مخلوقات رسوماته من مكوِّنات مختلفة، أي من عناصر بشرية وحيوانية وأسطورية خرافية، بالإضافة إلى مواد الطبيعة، وتعطي رسمة الإشاعة Das Gerücht- تحديداً- صورة مجازية لتصوُّر ويبر حول مفهوم الإشاعة، طبعاً مع قناعاته حول الضغط السياسي المميت الذي تعرَّض له. لهذا السبب- ربما- الرسمة قبيحة لدرجة الصدمة، بالإضافة إلى كونها مخيفة ومثيرة


الإشاعة - بول ويبر

للاشمئزاز، وهي من جهة أخرى محمّلة بمكوّنات رمزية متعدّدة، لأنها تشير إلى فاعلية الإشاعة في زمن الحرب.

تصوِّر رسمة الإشاعة وجهاً بشرياً كاريكاتورياً، ربما يبدو مضحكاً وغريباً للوهلة الأولى. هذا الوجه له أنف طويل، يرمز إلى الكذب، ويمكن ربطه مع متخيّل بينوكيو، حين يطول أنفه كلما كذب. أيضاً للوجه أذنان ثعلبيتان، وحينما ندقق فيه نجد لسان ثعبان يخرج من فمه. النظارة التي يلبسها مستديرة ومسطّحة، ولا تظهر من خلالها عيناه، لذا فإن ارتداءها يعبِّر عن الباطل وزيف الرؤية وتحوير الحقائق. النظرة البلهاء لهذا الوجه تتناقض مع اللسان الثعباني، كما أن جسده ثعباني أيضاً، تندلع منه زوائد قريبة من ألسنة النيران القصيرة، كما أنها مرصّعة بالعيون المنهولة. شكل الجسد هنا يتقاطع مع شكل التنين والحية، والتنين ينفث النار الحارقة كما أن الحَيّة سامّة.

المذهل أيضاً أننا إذا دققنا في الوجه فسوف نجده وجه امرأة عجوز لا وجه رجل! فالشعر الملفوف هو تسريحة امرأة عجوز، وهذا الإحساس بالتوهان عند المتلقّي وعدم التوصُّل إلى جنس المخلوق إلا لاحقاً هو مزيد من التضليل، كما أن السمة الدخانية – للنيران – هي إشارة أيضاً إلى ضبابية الرؤية.

على الرغم من السمة الكرتونية للوجه إلا أنه مريع ومخيف في الوقت ذاته، وبقدر ما هو هزلي هو سام؛ فالإشاعات في زمن الحرب وعدم الاستقرار مميتة.

ألسنة سامّة

تتعلّق بنهايات هذا المخلوق تجمُّعات وحشود من مخلوقات ضئيلة، تبدو بشرية ولكن لها وجوه حيوانات غبية ولئيمة، مزيج من القرود والحمير والذئاب والخفافيش والثعالب التي رسمها ويبر على نحو تشويهي، لها آذانها الطويلة أو أنوفها الطويلة أيضاً، وكأنها تجسيد للمستفيدين الذين يغذّون هذه الإشاعات ويتعلّقون بها، فهي جزء منهم وهي مخلوقهم الكبير الذي يجسِّدهم. ومن نوافذ البنايات المحيطة نرى الناس يطلّون من كل الشبابيك مادّين أجسادهم، وهم إما في حالة ذهول، أو يكادون يقفزون، أو أنهم قفزوا فعلاً من أجل اللحاق بهذا الشيء الذي يسري دون أن يراهم، والذي لا نعلم هل يتكوَّن منهم أم هم المتعلّقون به، وكأن هؤلاء الأفراد الأغبياء السيئون هم المادة التي تتغذّى عليها الإشاعة، أما هي فأشبه بلسان نار حارق يدمِّر كل من كان حولها.وتمثِّل الأبنية النمطية المكعَّبة تجسيداً للسلطة المادية على الإنسان وتنميطه على نحو رتيب، أما المخلوق الطائر ذي الأجنحة الزوائدية الصغيرة الشبيهة بالنيران والألسنة فهو نقطة تشابه ليس في الشكل الممتد وحسب وإنما في القدرة الفتاكة، إنها تصوير تجسيدي لمجازية «الكلمات المجنّحة».إن مادة الإشاعة هي الآذان واللسان، ولذا كان اللسان سامّاً وشبيهاً بالنار، فيما الآذان ثعلبية وحمارية! أما العيون فهي على مساحة اللوحة منهولة أو لئيمة، تعبيراً عن طبيعة أولئك الذين يتعاطون الإشاعة ويغذّونها، إما بخبث المستفيد أو بغباء من تروقه جاذبية القبح.

هذا المزيج من الكرتونية المريعة والقبيحة، حينما نرى الحمار في الأسفل يطلّ من شباكه على يمين اللوحة وهو منهول ومعجب بهذه الإشاعة، وبهذا التضليل، نستدعي الناقد الألماني ولفغانغ كيسر في كتابه «الغروتسك في الفن والأدب» الصادر سنة 1957، حينما قال أن ويبر كان تمثيلاً نموذجياً على غروتسكية القرن العشرين، نظراً لاعتماده على تشكيل مخلوقات قبيحة صادمة تتركَّب من عناصر مختلفة، فالغروتسك العجائبي فن هجائي بطبيعته، وكثيراً ما نجده سمة مميزة عند العديد من الفنانين الذين استخدموه كأسلوب معبِّر عن ثقافة عصر منحلّ. وفي هذا العمل تحديداً، نحن نرى المباني الممتدّة التي لا تظهر من بينها أي سماء، والتي يسكنها الملايين من البشر، ولكن «إسكان» هي الكلمة الخاطئة، فهذه المباني في الواقع تبدو قابلة للانهيار والسحق في أية لحظة وكذلك الحشد الذي من حولها. وبقدر ما كان ويبر دقيقاً في رسم الوجوه تجسيداً للفردانية، إلا أن هذه الفردانية أيضاً في رسمته هذه ليست سوى نوع من الفوضى.

منذر بدر حلوم

خطر ببالي غير مرة أن أقوم بترجمة كتاب فائق الأهمية للفيلسوف الروسي أليكسي لوسيف «فلسفة الرياضيات» أو «جدل الأرقام اللامتناهية الصغر». وفي كل مرة كان يخطر ببالي ذلك كنت أتراجع عن نيتي لصعوبة ما فيه من مفاهيم في الرياضيات ولضعف إعدادي في هذا المجال، كما أتراجع عن ترجمة كتابه الآخر «فلسفة الموسيقى» لأسباب مشابهة. واليوم حين راح ذهني يحكّني في هذا المنحى في أحد فنادق بيروت، في أثناء حضوري أعمال دورة تدريبية للمحامين في «جندرة الدستور» تَوَلّد لدي سؤال عن العلاقة بين الرياضيات والموسيقى والجندرة والمسألة النسوية عموماً.

نساء ورجال رياضيات وموسيقى

يقوم النضال النسوي والاشتغال على جندرة التشريعات، ربما بصورة غير موعاة، على افتراضات إشكالية، منها أن المرأة بالضرورة نصير أفضل لقضايا المرأة من الرجل، وأن الرجل بالضرورة يضطهد المرأة، وينتقص من حقوقها مقارنة بالمرأة، والتفضيل هنا مبنيّ على الجنس، وأن المساوة كافية، بصرف النظر عن سويّة الحريّات والحقوق التي يتمتّع بها المواطن محايد الجنس. هناك في اللغة الروسية منكر ومؤنّث ومحايد. تخيَّلوا لو أن هناك في اللغة العربية كلمة واحدة (محايدة) أو (خنثى) تدمج (مواطن) و(مواطنة)، ربما كان سيحلّ الأمر في الشكل. لكن المسألة التي يشغل فيها الشكل كثيراً من الوقت والاهتمام، تتعدّى أن تكون مسألة شكلية. علماً بأن المسألة، حتى في المضمون، كثيراً ما تتحوّل إلى نضال من أجل انتزاع حقوق ليس من النظام وليس من البنية، بمعنى تحويل البنية السياسية الاجتماعية الاقتصادية نحو توسيع الحقوق، إنما من الذكور. وكأن المسألة مسألة صراع إناث مع الذكور في معادل اجتماعي للوجود البيولوجي، وليس مع بُنى مطلوب تجاوزها أو مع أنظمة ظالمة، الظلم فيها سياسي.

معلوم أنّ (العبيد) كانوا متساوين جميعاً في العبودية ومنزوعي الحقوق في الوقت نفسه، وفي العهد السوفياتي درج سؤال ساخر يقول إن مواطناً راح يسأل موظّفاً حكومياً: هل أملك الحق؟ فيجيبه الموظف: نعم تملك الحق. وهل أستطيع؟ الجواب: لا، لست تستطيع! فهل يكفي حقاً أن يقرّ قانون ما بالمساواة، حتى مع وجود درجة مقبولة من الحقوق، كي تتحقّق المساواة؟ الجواب: لا. خاصة وأن القانون نفسه يمكن أن يطبَّق كيفياً وفي انتقائية تسمح بها طبيعة بعض الأنظمة.

هكذا، تتحوّل (النسوية) إلى مسألة في الشكل أكثر مما هي في المضمون، و(الجندرة) إلى مسألة في اللغة. الحساسية من ذكورة اللغة، بصرف النظر عن بُعد المفردات المفهومي، تنكِّر بنكورة الجدار والكرسي في أذهان بعض المتشدِّدين الحرفيين في الدين، فلا يجوز، والحال كذلك، لامرأة أن تجلس إلى جدار أو على كرسي.



العمل الفني: Natalia Goncharova - روسيا

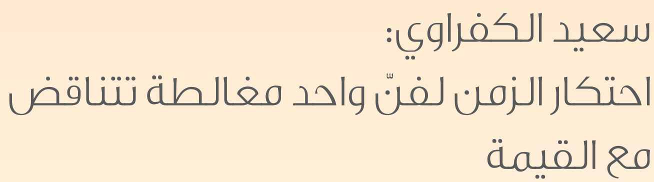
هل يمكن، حقاً، للمرأة أن تكون حرّة ما لم يكن الرجل حرّاً؟ الجواب: لا. ولكن المعني هنا الرجل بما هو مواطن والمرأة بما هي مواطنة، وليس ذكورة وأنوثة. الأمر، إذن، يقتضي إقرار الحرّيّات والحقوق وتأكيد التساوي فيها وفي المسؤوليات، وكذلك ضمان الفرص المتكافئة أمام الجميع دون تمييز في الجنس وسواه، وخلق ظروف متكافئة لتحقيق هذه الفرص، وذلك كله لا يفيد دون سيادة القانون. فالأشياء على الورق لا تتجاوز قيمتها قيمة الحبر الذي كتبت به ما لم تطبق. وليس فقط في النصوص بل وفي تأويلاتها وعدالة تطبيقها تكمن الفروق بين الأنظمة السياسية- الاجتماعية المختلفة. معروف أن للاجتماعي أحياناً قوة تفوق قوة السياسي، بما يشلّ القوانين، ويفقدها معناها في بعض المجتمعات. فالقيد الاجتماعي كثيراً ما يكون أشدّ من القيد القانوني. وحكم العادات أقسى وأمضى من حكم القانون.

كثيراً ما تقع القضية التي ينطلق منها الهمّ النسوي والمطالبة بحلّها من خلال الدساتير والتشريعات في العادات والتقاليد والعقائد وليس فقط في القوانين. ومن ثَمّ، فإن حلّها لن يكون ممكناً دون بناء ذهنية جديدة وشخصية جديدة. وهذا عمل تنموي ثقافي، بالمعنى الواسع للثقافة، وسياسي واقتصادي مديد. فلا معنى للمساواة بين الرجل والمرأة، مثلاً، دون استقلالية المرأة اقتصادياً، أي دون عمل يضمن لها هذه الاستقلالية، ولا معنى لذلك دون الاعتراف بتربية الأطفال عملاً رفيع المستوى، فائق الأهمية، تستحق المرأة عليه مُرَتَّباً محترماً، وحقّها في أن تختار بين أن تعمل في البيت أو خارجه. ولا يخفى أن الحديث عن المساواة الحقوقية والاقتصادية والثقافية يبقى خارج مقولة العدالة ما لم يرفق بالحديث عن المسؤوليات.

من الأوهام الشائعة أن الإنسان يمكن أن يكسب دون أن يفقد شيئاً مقابل ما كسبه. لكننا، غالباً، لا يعجبنا أن نفكّر بما نخسر. نتوهَّم أننا نكسب فقط، ويريحنا ذلك. التساوي في المسؤوليات يكون أيضاً بصرف النظر عن الجنس وعوامل التمييز الأخرى جميعها. أم نعود إلى التمييز من جديد، حين المرأة لا تستطيع فعل أشياء لأنها أنثى والرجل كذلك لأنه ذكر، ناهيك بأن لا ترضى أو لا يرضى بداعي الاعتبارات الاجتماعية للرجولة (الذكورة) والأنوثة. للناشطات الغربيات قول آخر هنا ومساع أخرى لإعادة رسم نساء الشرق، ولكن وفق أي منظور؟

يقوم الاهتمام الأوروبي بالنسوية والجندرة في الشرق العربي على مدرستين: واحدة استشراقية تَقَوْلِب المرأة الشرقية في فهم خاص، وتحاول أن تزرع فيها صورة الغرب، صورة عنها، من ثَمَّ عن حقوقها وواجباتها ومكانتها في المجتمع انطلاقاً من هذه الصورة مُعادَةَ الإنتاج وفق نزعات غربية جديدة، معادل ذلك في الاشتغال تلقين وقولبة؛ وأخرى تفاعلية تقوم على إنتاج فهم مشترك وتصوُّرات مشتركة حقوقية وثقافية.

قادني إلى الحديث أليكسي لوسيف في كتابيه، لأن معادلة رياضية لا تهمل شيئاً، ولا تغلّب أمراً على آخر توصل إلى المريخ، وسيمفونية جميلة وشخصية متكاملة أشياء من طبيعة مشتركة.





أدب

ترجمات


نصوص

سعيد الكفراوي:
احتكار الزمن لفنّ واحد مغالطة تتناقض مع القيمة

حوار - حسين عبدالرحيم

من يراقب القاص سعيد الكفراوي ومشواره الإبداعي يكتشف أن وراء هذه الكتابة ثراء ينبع من عالم يشبه الكاتب. حفر في الذات وفي الواقع. بشر يقيمون هناك في قرى مطروحة أرضاً على ضفاف أنهار قديمة، تعيش زمناً يعيش جدلية حياته وموته.

حين أتطلع لهذا الكاتب في أمكنة كان يقضي فيها وقته قبل أن يغادره أصحابه، حيث وجه الله: محمد عفيفي مطر، وخيري شلبي، وإبراهيم أصلان. قال لي مرة إن الأمور لم تعد كما كانت. كم اختلطت عليّ! كم مرات حضرت إلى المقهى لأرى محمد عفيفي مطر! وحين أدرك بوعي مغيَّب أنه رحل، أعود مرة أخرى إلى بيتي على الجبل.

قالت الناقدة د. سيزا قاسم عن الكفراوي مرة (كاتب قادر أن يستعيد الماضي، وذاكرته توأم للخيال)

لم يكتب الكفراوي سوى القصة القصيرة، ولم يرحل كغيره إلى زمن آخر. له اثنتا عشرة مجموعة منها: مدينة الموت الجميل، ستر العورة، سدرة المنتهى، دوائر من حيني، البغدادية، حكايات عن ناس طيبين.

■ زمن الطفولة، أو دعني أطلق عليه اسم زمن البابايات، هناك في قرية وسط الدلتا تموج بالطقوس والموروث الأزلي للحياة القديمة، هل ثمة حنين لتلك الأيام؟

- أكثر من نصف ما كتبته عن أطفال، كما تعرف فإن الطفل أبو الرجل. وخطوات التكوين الأولى وأمكنتها تبعث على الدهشة. هناك سوف تصحبك جدّة أو عمّة، وتلقي بك في مساحة مُسَوَّرة بالطين، وحجرة بداخلها نخلة وصفصافة ورجل ضرير يعلّمنا القراءة، تسمع الأصوات النحيلة محمّلة بالشجن، والعالم المحيط ينطوي على المخاوف. تعرفتُ في هذا المكان إلى حروف الهجاء، واكتشفت من خلال صوت مولانا الضرير أن هنا عيشنا، وأنك كي تتميَّز عليك أن تعرف المعنى ودلالة ما يقوله الشيخ. في ذلك الزمن انفتح وعيي على النهر والأجران المفتوحة على الليل. كان لي صاحب ابن مقاول غني نبَّهني إلى الاختلاف بين الفقر والغنى، ومن خلال تحدّيه عرفت أن المشقة تغلبها بالكفاح النبيل. وأدركت منذ البواكير أن الحياة تسير بقدر، وأن المصريين

من الشعوب التي رزحت تحت وطأة هذا القدر.

كوّنتني الأساطير والحكايات الأولى التي كنت أسمعها على شاطئ النهر. أنسّ وسطهم مثل جرو، وأرى على ضوء النار الموقَدة ظلّ جواد الدار وخالة تضرب على الدفّ. تذكر قصة زبيدة والوحش؟، إنها تلك اللحظة التي كوّنها أول الوعي. أما عن الحنين، فكما تعرف أنهم سألوا غابرييل غارسيا ماركيز يوماً عمن كتب كتبه، فأجاب: كتبها الحنين. أنا يضنيني حنيني ويلفحني مثل هواء الخريف، فأرى عبره خواتيم الأعمار وأشباح من رحلوا، وأسمع من خلاله صوت الجدّ وصوت أطفال أصبحوا رماداً، وأستعيد من خلاله كل شيء.

كل رفقة الجيل رحلوا إلى كتابة الرواية وأنت قابع هناك في صومعة القصّ، كامن وكأنك تحرس عطيّة أو منحة من القدر. ما هذا الولع بفن كتابة القصة؟ وإلى متى؟ وهل تجريب اختلاف الأشكال جزء من العملية الإبداعية؟

- منذ البداية، رأيت أن القصة القصيرة هي الشكل الأمثل لكتابة تجربتي لتأمّل واقع ما أكتب عنه. هي في آخر المطاف تحقّق الشغف بالحقائق القديمة التي ما تزال صالحة لإثارة الدهشة، وتفتح أمام الخيال نافذة لتأمّل ما كان. القصة القصيرة، ذلك الفن الصعب عند باسكال هو الصمت الأبدي للآماد البعيدة التي تجعله ينتفض. كما تعرف أنا عشتُ عمري في تلك المنطقة الغامضة لبشر قضيت كل عمري معهم، واعتبرتُ القصة مثل النبوءة تستدعي الخفيّ والهشّ، وأنها بلا بطل، وأنها الشكل القادر على التعبير عن الجماعات المغمورة، التي كانت جماعات كتّاب هذا الشكل مثل تشيخوف، وهيمنجواي، وجوجول، وكافكا. هي قصص كُتبت بالضرورة لكشف النقائض والتفاعل بينها للوصول إلى معنى، قد يكون العدل أو الحرية وربما المعرفة، من أجل مجابهة أهوال الحياة والموت.

في كتابك «حكايات عن ناس طيبين» تبدو الحكاية حالة من أحوال البشر، وعن أشخاص اقتربت منهم. أسألك: هل البشر هم مصدر الحكاية أم إن الحكايات موضوعها الناس؟

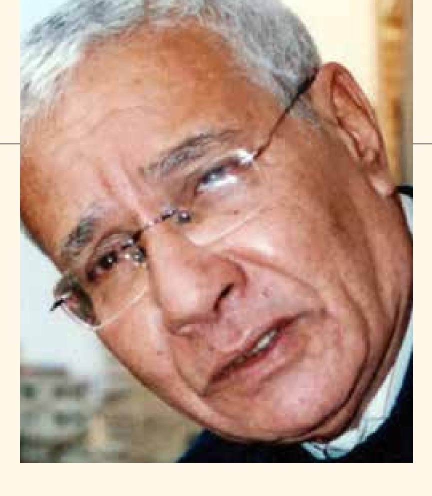
- أحببت هذا الكتاب جداً. كان عن ناس اقتربت منهم وعشت بينهم مثل نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ومحمد عفيفي، ومحمد بنيس، والبعض من أهل السكك من ناس هذا الوطن. كان كتاباً عن الذاكرة، هذا الكائن الغريب الذي وقف الناس أمامه حائرين، وعجزوا تماماً عن فضّ سِرّه. احتشد الكتاب وامتدّ معه زمن الطفولة حتى وصل به الحال إلى زمن الكهولة، والزمن في الكتاب طبقات من وعي ومحبة لأشخاص ظلوا، بالرغم من رحيلهم، ماثلين في وعيي. يبدو لك أنه كتاب للحكايات. كما تعرف أنا أحبّ قصّ القصص، وكنتُ أسعى لكتابة من لحم ودم، كتابة تشعر تجسيد مشاعر ابن آدم، وإحساسه المضني بالزمن. تجدهم كلهم داخل مكان، وللمكان دلالته وله امتداده، يجسّد الذكرى، ويأتي بالحنين. واجهتني عند كتابة (الحكايات) مشكلة الزمن بالذات، فأنا حاولت أن أستعيد الماضي وأستحضره. في الحقيقة الكتاب ليس عن الماضي، كما كتبت الدكتورة سيزا قاسم في دراسة عنه، ولكنه عن قدرتنا في أن نعيش في كل الأزمنة وأن نتخلّص من نير التاريخ، أن نخلع الأردية المهترئة والمتربة التي يُكسبنا بها الحاضر. تذكر حكاية الخالة (خضرة) تلك التي كانت تشير ناحيتي وتقول: «هذا لَبَني يسير على قدمين». كانت أرضعتني حين جفّ لبن أمي. تحمّمني وأنا صغير، ومع الماء تأتي الحكمة: لولا النور ما كان الظلام، والرحمة بين الناس عدل، وتنظر من نافذه الدار قائلة: «إياك واللئيم، خلف البراقع سمّ ناقع».

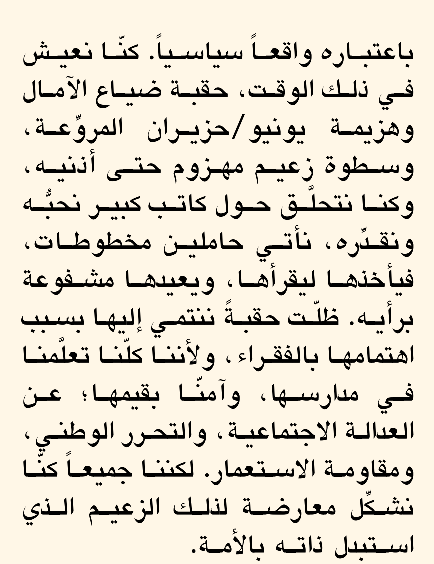
في مجموعتك «مدينة الموت الجميل» ثمّة امرأة مُتَّشِحة بالسواد، وسفينة ترحل - في ما يبدو - إلى لامكان، وطائر نورس وحيد يطلق استغاثة أخيرة. أية دلالات رمزية أنت شغوف بها في هذا النص؟

- أنا أتذكّر أنني كتبت هذه القصة في الستينيات، حين كان التجريب رائجاً عند الكتّاب. كانت قصة جيدة على مستوى البناء والمعنى، دائماً يذكرني بها الروائي الكبير بهاء طاهر. وأنا أعتبرت هذه القصة مثل أيقونة بسبب مناخها الغامض. كانت عن سيدة عجوز تبحث عن ابنتها التي غرقت بها سفينة. هل كانت البنت وهماً؟ والمرأة مخبولة طوال النص تعيش في مدينة للموت الجميل؟ أيّ جمال للموت أنا كتبته؟، وما هي تلك المجرّة المنعزلة في حديقة البيت على البحر؟ وذلك الراوي المحبوس في وحدة تبدو بلا نهاية؟ أنا لم أكن أسعى عندما كتبت هذه القصة لتأكيد إشارات رمزية، ولكن كانت هكذا أحوال الكتابة في زمن الستينيات.

على ذكر الكتابة في فترة الستينيات، حَدِّثنا عن وقائع وتفاصيل وحصاد كتّاب هذا الجيل وكتابته؟

- جئت في ذلك الزمن لأبحث عن كتّاب هذا الجيل. وكانوا يعقدون جلساتهم في مقهى ريش، في ندوة الراحل المؤسِّس نجيب محفوظ. أعرف مَنْ صَحِبَني إلى هذا المقهى؛ كان الروائي جمال الغيطاني. وجدتهم في ذلك الزمن جماعة يمثّلون وثبة مضاءة ضدّ الثابت، وكان أغلبهم قد جرَّبَ الاعتقال أكثر من مرة، وكانت ثورة يوليو وتجاوزاتها الفادحة، قد نَبَّهَتهم إلى التعامل مع الواقع





باعتباره واقعاً سياسياً. كنّا نعيش في ذلك الوقت، حقبة ضياع الآمال وهزيمة يونيو/حزيران المروّعة، وسطوة زعيم مهزوم حتى أذنيه، وكنا نتحلّق حول كاتب كبير نحبُّه ونقدّره، نأتي حاملين مخطوطات، فيأخذها ليقرأها، ويعيدها مشفوعة برأيه. ظلّت حقبةً ننتمي إليها بسبب اهتمامها بالفقراء، ولأننا كلّنا تعلّمنا في مدارسها، وآمنّا بقيمها؛ عن العدالة الاجتماعية، والتحرر الوطني، ومقاومة الاستعمار. لكننا جميعاً كنّا نشكّل معارضة لذلك الزعيم الذي استبدل ذاته بالأمة.

▣ تمثّل القرية القديمة أهمّ تجلّيات ما تكتبه.. الآن تغيَّرت القرية في شكلها العام، سياسياً واجتماعياً واقتصادياً. فبعد هجرة المصريين إلى الخارج للعمل كأُجَراء، تغيّر كل شيء. لماذا تهتمّ كثيراً بالكتابة عن زمن ولّى وانقضى؟

- أنتمي إلى قرية لم يعد باقياً منها شيء، لا ناسها ولا شكلها القديم. مأساة أن يُباد عالم رأيته رأيَ العين، وأنت ما تزال تعيش زمنك. في قصة «قصاص الأثر» يصرخ البطل: «غايتي أن أستحوذ على زمن يضيع». عبد الحكيم قاسم وخيري شلبي ومحمد مستجاب وقبلهم يوسف أدريس وأنا، جميعنا عشنا تلك الأزمنة المراكمة للوعي الجماعي. وذاكرتنا محتشدة بحركة الأسلاف وكثافة حضورهم في الهياكل المتداعية للدور القديمة. أنا عشتُ تلك الأيام، وخبرتُ عزّ فقرها وحاجتها، وعشتُ اعتزازها بروحها. انظر إلى ما كتبه هؤلاء الكتّاب الأماجد، كلّهم يحاولون الحفاظ على ذاكرة تضيع وبشر ينهبون للنسيان. تفنى المراحل وتفنى الدور، والبشر يغيّبهم النسيان لكنك سوف تجسّدهم على الورق. كنتُ شغوفاً بهم، وكان يأخذني الغرور. وأحلم بخلودهم على الورق. الآن القرية ليست هي. عَمّ الغنى البعض، والأغلبية تعيش على الستر. متغيّرات فادحة في زمن عَمَّ فيه الفساد والثروات الحرام.

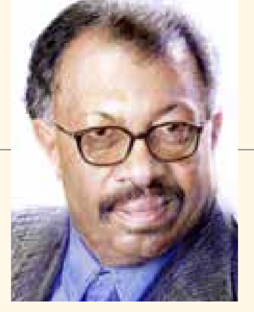
▣ يشكّل الموت في القصص هاجساً أساسياً في ما تكتب. الموت عندك دورة أخرى لوجود الانسان. ما تلك الحفاوة بتلك الرحيل المحزن؟. لماذا يمتدّ نشيدك القادم من الأفق الغربي بهذا الحزن المروّع؟

- أنا لم أنظر أبداً للموت باعتباره نهاية لحياتنا. تنكر أجدادك هؤلاء الذين بنوا تلك المقامات والتكايا والأضرحة، وتلك الأهرام الرهيبة لما بعد الحياة. أنا لا أخفي عليك. أنا أخاف من العدم إلى حدّ الرعب. ينظر المصريون إلى الموت باعتباره استكمالاً لمشوار الحياة. وكانت جدّتي حين تعلّمني الحكمة تقول: «يا ابني الحياة آخرتها الموت وما دايم إلا وجه الله».أعرف من زمان أن الموت يترصّد خطاي بالذات بعد أن رحل من عشتُ بينهم عمري ويأتونني الآن في الأحلام يستحثّوني على المجيء. إن الحضور الآسر للموت في ما أكتبه اعتبره مواجهة لفناء يواجهك. كان أستاذي إدوار الخراط -أمدّ الله في عمره- يقول في دراسة كتبها عني: «إن التواجه والتفاعل بين النقائض من خصائص عمل الكاتب أساسه بيّن: مواجهة الموت، والانغماس في طين الحياة المركب الخصيب». بالفعل إنها مواجهة بين الموت والحياة. ولقد قال يوماً مونتاني: «إن تَبَصُّر الموت هو تبصُّر للحرية».الذي يجري الآن على الساحة اختلاط الماضي بالحاضر. غياب سياق نحو المستقبل والوطن تهدّده أحواله غير المألوفة، والناس يعيشون على فُوَّهة بركان، ومصر الطيبة غدت أكثر قسوة، والواقع يعيش احتمالات غامضة.

ستون سنة حكم فيها العسكر مصر. عبر هذا الزمن غابت الحرية واستبدلت السلطة نفسها بالناس. الآن قام الشعب بثورتين وتفويضٍ، واستطاع عبر العامين إزاحة رئيسين من سلطة الحكم. وأنا كلّ ما أتمناه أن تظلّ الثورة فاعلة وقادرة على تغيير الواقع والانتقال به من الاستبداد وحكم الفرد إلى دولة مدنيّة يسودها القانون وفق دستور عادل، لا نريد مطرقة التعصُّب الديني وسطوة الجماعات المتطرّفة، ولا نريد سطوة صوت الزعيم الواحد الأحد. أرى الآن وأسمع صوت الستينيات جهيراً، وثمة حلم يسيطر بعودة فردوس الستينيات البائس. الذين صنعوا الثورة هم وحدهم لهم حقّ صناعة المستقبل. ولا صوت هناك أوهنا يعلو على أصواتهم.

▣ سؤال أخير: هل نحن بالفعل في زمن الرواية؟

- لا شكوك على أن الرواية تمثّل شغف الإنسان بالحقائق وجنونه القديم بالخيال، هذا ما قاله مؤسّس الرواية العربية نجيب محفوظ في مطلع حياته. وأنا من المؤمنين بأن أية كتابة جيدة هي فاعلة ومؤثّرة في كل الأزمنة. وأن الفنون والأدب التي أنتجت في الماضي هي فاعلة في المستقبل أيضاً. والرواية -كشكل ومساحة للسرد- قادرة على التعبير عن متغيّرات الدنيا. وإن كانت هناك روايات جيدة، فهناك أيضاً قصص جيدة، واحتكار الزمن لفن واحد مغالطة تتناقض مع القيمة. تشيخوف وهيمنجواي وكافكا العظيم، مازالوا على رأس الزمن ورأس رواياته. وآخر المطاف الكتابة جرح الكاتب وألمه، ألمه الذي لا يُنْسَى !!



أمير تاج السر

قراءة الرواية والتاريخ

كنت قد كتبت في مقدمة روايتي «توتُّرات القبطي» الصادرة منذ عدة أعوام، أن هذا النص رواية وليس تاريخاً.

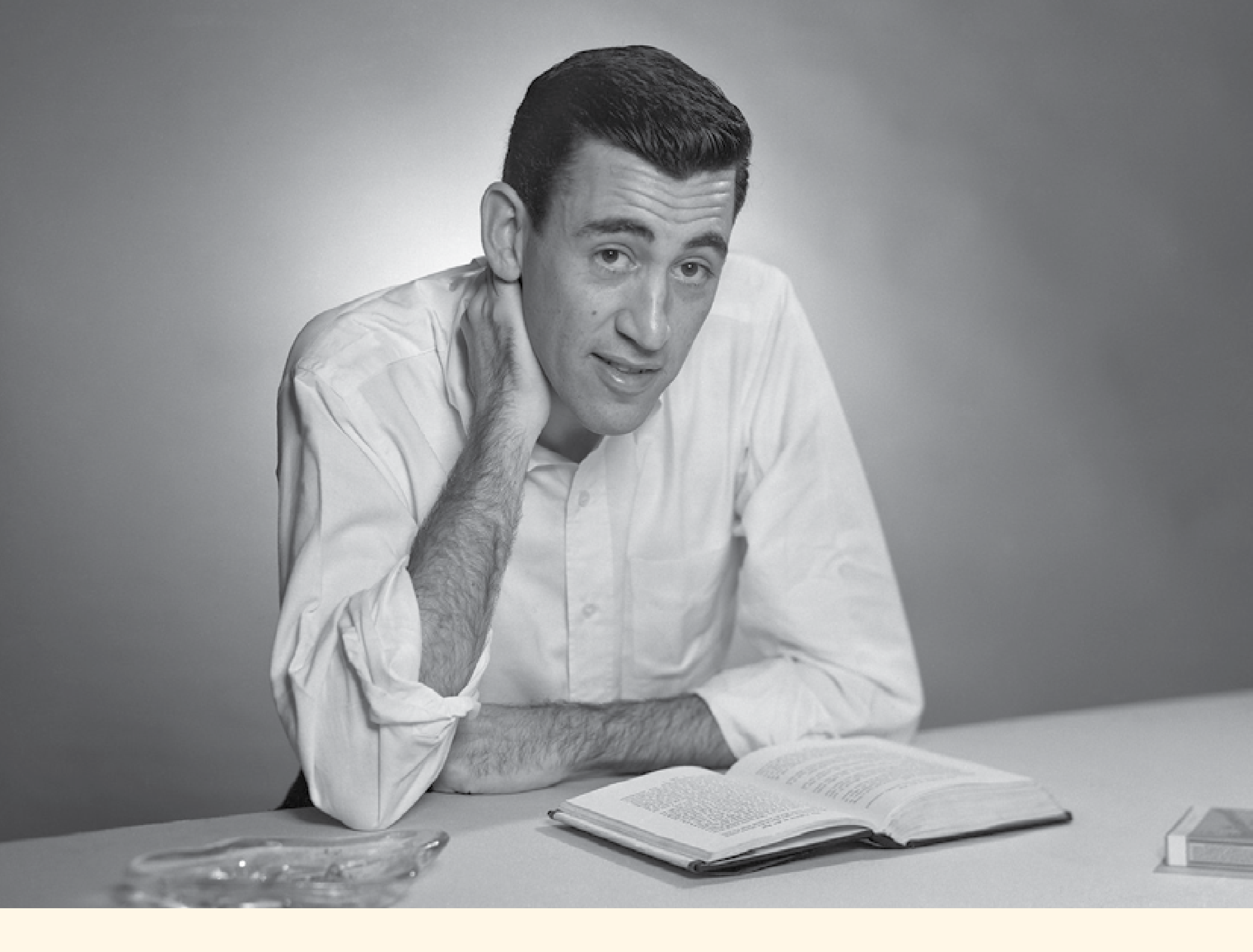
هذه العبارة التي كتبتها في مقدمة نصّ منتَج من الخيال، فيه الشيء الكثير من التاريخ، والشيء الكثير من الحاضر أيضاً، أثارت جدلاً لا بأس به، ووصلني الكثير منه عن أحقّيّة الكاتب في وضع خطّ يريد للقارئ أن يسير عليه، أو ترك القارئ يسير على خطّه الخاص الذي يستنتجه في أثناء القراءة، من دون تدخُّل أو توجيه من الكاتب، وبذلك يحقق النص الأدبي الغرض من كتابته، خاصة أننا درجنا في كثير من أعمالنا على وضع مثل تلك العبارات، كأن يضع أحدهم عبارة تقول بأن هذا النص خيالي بحت، وأيّ تقاطع فيه مع الواقع لا يعدو مجرّد تشابه.

في الواقع وفي أيّ نصّ معاصر ربما يتقاطع، بطريقة أو بأخرى، مع حقبة تاريخية ما، يتبيّنها القارئ من الجو العام للنص ومفردات البيئة التي صيغ عليها وأحوال المجتمع في تلك الحقبة المعينة، قد توجد قراءة خاطئة، ويوجد فهم خاطئ يترتّب عليه محاكمة الكاتب كمؤرّخ، تجرّأ على التاريخ وحَرَّفَ وقائعه، أو جزءاً من تلك الوقائع المدوّنة وثائقياً في كتب التاريخ، خاصة أن القراءة العربية ما تزال في أغلبها قراءة انطباعية، تأخذ السهل من الحكاية وتلقي بالعميق منها بعيداً عن الذهن، وحتى معظم أولئك الذين يقولون دائماً بأنهم عشّاق للقراءة، ويعرفون مداخلها ومخارجها جيداً، أولئك حين تناقشهم في أيّ نص، تكتشف عدم تعمُّقهم، وأنهم يتبعون الخط العام للقراءة من دون زيادة أو نقصان.

من كل ذلك يَتَّضح -في رأيي الشخصي- أن الكاتب ملزم إبداعياً، أو احترافياً بوضع علامة مثل علامة (قف) في التقاطع الذي يحسّ بأنه ربما يتسبَّب في حادث ما، حادث ينتج من الانحراف بالقراءة بعيداً، ورواية مثل «توتُّرات القبطي» أو غيرها من الروايات التي اتّكأت على التاريخ كمادة لإنتاج نصوص معاصرة، فيها تلك الخيوط المبعثرة، وكانت في رأيي تحتاج إلى تلك العبارة الاستهلالية بلا شك، هنا فقط يتنبَّه القارئ إلى خطّ سيره، ولو صادفته أيّة تقاطعات مع خطوط أخرى ينتبه إلى أن الأمر لا يعدو نصاً خيالياً من ذهن الكاتب، لكن ليست وقائع بعينها حدثت في زمن مضى.

مشكلة الرواية التاريخية أو الرواية التي فيها عبق التاريخ، كما أقول دائماً ويقول زملاء لي كتبوها عن وعي مثل واسيني الأعرج، هي مسألة الالتباس ومسألة الخطر الذي يحدق بالنص ساعة كتابته وساعة قراءته معاً، ولا شكّ أن دراسات كثيرة وقراءات متعدّدة يجب أن تسبق كتابة تلك النصوص، حتى تكسيها ثوبها المسالم الذي تخرج به.

عموماً، الرواية التي تتخيَّل التاريخ وتَتَّكئ عليه، فيها منه ومن الحياة الراهنة، ويجب تصنيفها بأنها عمل إبداعي لا ينبغي أن يخضع لمقاييس الواقع المحدَّد بزمان ومكان معيَّنَيْن، وتجب قراءته كما هو، وفهم الرسالة التي يحملها.



بلال فضل

برغم أنه لم يكتب سوى رواية وحيدة وبضع قصص، إلا أن الكاتب الأميركي ج. د. سالينجر ظلّ لأكثر من سبعين عاماً يملأ الدنيا ويشغل الناس، ليس فقط بمشاعر الإعجاب بروايته الفذّة «الحارس في حقل الشوفان»-التي ترجمها الكاتب الأردني غالب هلسا إلى العربية-، وبقصصه القصيرة القليلة التي ترجم بعضها إلى العربية الشاعر اللبناني بسام حجار في مجموعة «اليوم المرتجى لسمك الموز».

لا تأمن هذه الدنيا يا سالينجر!

ولكن أيضاً بمشاعر الدهشة من قراره المدهش بأن يعتزل الحياة والمجتمع والناس وهو في قمّة مجده، ليظلّ لأكثر من خمسين عاماً متوقّفاً عن النشر والظهور في أي محفل أدبي أو اجتماعي، ومكتفياً بالتواصل مع ابنه وابنته وعدد محدود من المعارف، لدرجة أنه تحوّل إلى مطمع لمصوّري الباباراتزي الذين ظلّوا حتّى آخر يوم في حياته، متلهّفين لإلتقاط أي صورة له ولو كانت صورته وهو خارج من السوبر ماركت وحيداً. طيلة هذه السنين ظلّ سالينجر حريصاً على أن يحمي خصوصيته بشراسة دفعته إلى

الدخول في معارك قضائية مع كل من يحاول الاقتراب من حياته الخاصة ومن أدبه أيضاً، إلى درجة أنه أجبر كاتب سيرته الذاتية إيان هاميلتون على إعادة كتابة كتاب كَتبه عنه، لأنه تطرّق إلى علاقاته العاطفية. كما أنه تسبّب أيضاً في إصدار قرار بمنع نشر رواية وتوزيعها، لكاتب سويسري حاول أن يكتب جزءاً ثانياً لروايته.

عندما توفّي جيروم ديفيد سالينجر في عام 2010 كان بالتأكيد مرتاحاً جداً، لأنه نجح في أن يحمي خصوصيته حتى آخر لحظة من عمره. فلم يصل إلى الناس عنه إلا ما أراد أن يصلهم، وفقط من خلال أعماله القليلة التي كفل نجاحُها الساحق له أن يعيش عيشة رغدة، على عكس أدباء عالمنا التعيس، الذين لا ينشغل الواحد منهم بحماية خصوصيته بقدر ما ينشغل بحماية أهل بيته من الفقر وسؤال الناس.

لكن الدنيا التي ساعدت سالينجر في حياته لم تساعده بعد وفاته، وخصوصاً خلال الأشهر الماضية. حيث فوجئ محبّوه ونقّاده بانتشار صورة مختلفة تماماً عن سالينجر الزاهِد المتعفِّف عن مباهج الحياة ومفاتنها. صحيح أنها صورة كانت تتمّ الإشارة إليها على استحياء من قبل، وكان يهاجم من يشير إليها، إلا أن صورة سالينجر الجديدة هذه المرّة لم تعد فقط مجالاً لحديث الأوساط الأدبية الضيقة، التي فاجأها اكتشاف أن سالينجر لم يعتزل الكتابة -كما كان عشاقه يظنون- فقد اتّضح أنه كان يكتب كل يوم تقريباً، وأنه لم يعتزل سوى النشر فقط، حيث كان حريصاً على ألا يخرج أي شيء يكتبه إلى النور أبداً.

ما خرج إلى النور مؤخَّراً لم يكن فقط ثلاثة من قصصه التي تسرّبت قبل شهرين إلى إحدى مواقع الإنترنت، بل كان أسرار حياته الخاصة التي خرجت إلى النور من خلال كتاب وفيلم يحكي فيهما الكاتب ديفيد شيلدز والمخرج شين ساليرنو، أدقّ تفاصيل حياة سالينجر الخاصة، وعلى رأسها ولعه الشديد بالفتيات المراهقات. وبرغم أن الكتاب والفيلم أحدثا دويّاً هائلاً منذ صدورهما، إلا أنهما كشفا أن النصيحة التي قالها بطل رواية «الحارس في حقل الشوفان»: «إياك أن تخبر أحداً أي شيء، إذا فعلت ستبدأ بفقدان الآخرين» التي كانت تعبّر عن هوس سالينجر بإخفاء هوسه عن الناس، لم تكن نصيحةً حقيقية، لأن صورة سالينجر الجديدة لم تفقده المعجبين بأدبه، بل زادت من حالة الهوس به وبأدبه.


مارجوري شيرد


جويس ماينارد

في متحف ومكتبة مورجان في وسط نيويورك، استمتعتُ بحضور معرض صغير يضع بين أيدي جمهور سالينجر لأوّل مرّة، الرسائل التي أرسلها إلى الكاتبة الكندية الشابة مارجوري شيرد، ما بين عامي 1941 و1943، وكان وقتها لا يزال في بداياته المبكرة ككاتب. المعرض الذي حمل عنوان «لا تخسر قلباً»، - وهي عبارة مقتطعة من إحدى رسائله لشيرد -لم يقدّم فقط فرصة للتعرُّف إلى الوجه العاطفي المبكّر لسالينجر، بل كشف أنه كان يتّخذ من رسائله فرصةً لاختبار أفكار قصصه ومناقشتها مع من يراسلهنّ. حيث يمكن التعرُّف في إحدى الرسائل إلى الملامح الأولى لشخصية هولدن كاولفيلد بطل روايته «الحارس في حقل الشوفان»، الذي يعتبر واحداً من أشهر الشخصيات الأدبية في تاريخ الرواية العالمية، التي تمّ اتهامها عبر سنوات طويلة بأنها ساهمت في إفساد سلوك الأجيال الشابة ووجدانها. وهي مسألة لم تؤثّر إطلاقاً في شعبية الرواية وسْط الشباب، بل زادت منها، حتّى عندما تَمَّ الكشف عن أن منفِّذ عملية اغتيال المغنّي الأسطوري جون لينون، ومنفِّذ محاولة اغتيال الرئيس الأميركي رونالد ريجان، كانا مهووسين بالرواية وبطلها. واعتبر كارهو رواية سالينجر ذلك تأكيداً على صحّة نقدهم لها. وقد خدم ذلك الرواية أكثر مما أضرّها، وساهم في إدخال المزيد من القراء إلى دائرة المهووسين ببطلها، الذي نجح سالينجر في جعله معبّراً عن المشاعر المضطرمة للمراهقين في المجتمع الغربي المعقَّد والقاسي.

ستتذكّر عبارة نجيب محفوظ «ولكن الزمان عدو لدود للورود»، عندما تشاهد صورة مارجوري شيرد، التي أصبحت الآن في الخامسة والتسعين من عمرها، وتجلس على كرسي متحرِّك. لكنها لا زالت تستمتع بحكاية قصّتها مع سالينجر لزملائها في دار المسنين الذي تقيم فيه في تورنتو. حيث تروي لهم كيف أعجبت بالأعمال القصصية الأولى التي كان ينشرها في مجلة إسكواير، فقرّرت أن تكتب له رسالةً من دون أن تتوقّع أنه



الرسائل التي أرسلها سالينجر إلى الكاتبة الكندية الشابة مارجوري شيرد

سيردّ على رسالتها برسالة مدهشة. لتكتب له رسالتها التالية كأنهما صديقان قديمان، واصفةً أسلوبه بأنه كان يكتب باختيال شاب صغير، وأنه كان يشبه تماماً كاولفيلد بطله الذي عشقه ملايين القرّاء في ما بعد. طلب منها، في إحدى رسائله، أن ترسل له صورة لها. وعندما تأخّرت في الردّ، أرسل يعتذر قائلاً أنه كتب طلبه ذلك وهو في مزاج سيء. لكنها أرسلت له صورتها التي فتنته، فأرسل يتغزّل بها، لكن غزله لم يصادف هوًى في نفسها، لأنها لم تجد فيه الرجل الذي تحلم به. ولذلك لم تستجب لطلبه بأن يلتقيا، وقرّرت أن تتزوج رجلاً عاشت معه أكثر من ستين عاماً، وانتقلت بعد وفاته إلى دار المسنّين لأنها لم تنجب منه، ليكتشف أفراد أسرتها رسائل سالينجر مصادفةً، داخل علبة أحذية. حيث احتفظت بها في السرّ حتّى بعد وفاة سالينجر عام 2010 عن 91 عاماً. ربما لم يكن ليقرأها أحد إلى الأبد، لولا أن أبناء أخيها قرّروا بيع الرسائل إلى مكتبة مورجان للإنفاق على التكاليف المتزايدة لدار المسنّين التي تقيم فيها.

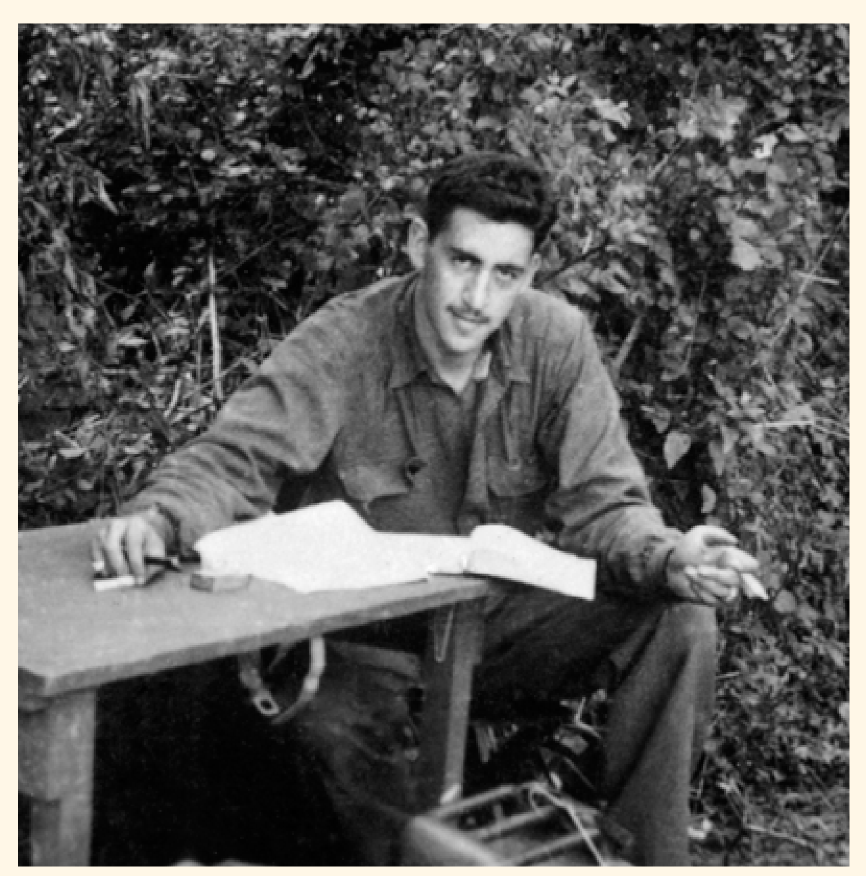
يقترح سالينجر في عدد من الرسائل على مارجوري عدداً من الكتب لتقرأها، على رأسها أعمال إف سكوت فيتزجيرالد. وبرغم أنه شجعها كثيراً على الكتابة، إلا أنها عندما كتبت رواية تاريخية لم تجد طريقها إلى النشر. ما دفع مارجوري لأن تختار العمل ككاتبة في مجال الإعلانات لثلاثين عاماً. ولا زال البعض ينتظر أن تظهر يوماً ما رسائلها إلى سالينجر، عندما يقرر ورثته نشرها، لكي يحكموا على مستوى كتابتها.

بعد حوالي ثلاثين عاماً خاض سالينجر قصّة جديدة مع كاتبة شابة لم تكتفِ بالإعجاب به ككاتب فقط، بل وقعت في غرامه، وتركت كل شيء من أجله، ودفعت ثمن ذلك غالياً. أتحدَّثُ عن الكاتبة جويس ماينارد، التي أنتجت عدداً من الروايات اشتهرت منها سابقاً رواية «لتموت من أجلها»، التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي شهير من بطولة نيكول كيدمان، واشتهرت منها مؤخَّراً رواية «عيد العمال» التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي مهمّ من بطولة كيت وينسلت، وجوش برولين.

عندما بدأت علاقة جويس بسالينجر، كانت في الثامنة عشرة من عمرها، وكان هو في الثالثة والخمسين. وكان في أوج شهرته ومجده وغموضه أيضاً. وكانت قد نشرت لتوّها قصّةً في إحدى المجلات. وفوجئت برسالة من سالينجر يمتدح فيها القصة. وبعد 25 رسالة بينهما كانت حافلة بعبارات صاعقة التأثير من نوعية «لا يمكن أن أخلق شخصية أحبها مثلما أحبك»، قررت أن تترك المنحة الدراسية التي حصلت عليها، وهي لا تزال في عامها الجامعي الأول في جامعة ييل، لتعيش مع سالينجر في منزله بولاية نيوهامبشير، متصوّرةً أنها ستعيش معه إلى الأبد. لكنها عاشت معه عشرة أشهر فقط، كانت محفّزة لها على إكمال كتابها الأوّل، الذي استلهمت فيه قصتها مع سالينجر، لكنها استجابت لطلبه بألا تتطرّق لعلاقتهما فيه. ولم تكن تتخيّل أن سالينجر سينهي علاقتهما فجأة من دون أن يستجيب لتوسُّلاتها بأن تعود إليه، لتدمّرها العلاقة، إلى درجة أنها ظلّت لمدّة عامين تسكن بالقرب منه على أمل أن يعيدها إليه.

لم تعد ماينارد إلى الدراسة الجامعية ثانيةً، لكنها استخدمت عوائد كتابها لكي تشقّ طريقها في الحياة، وهو لم يكن طريقاً سهلاً، حيث صادفت إخفاقات عديدة ونجاحات بارزة أيضاً. لكنها فاجأت الأوساط الأدبية في عام 1999، عندما أعلنت عن نيَّتها بيع رسائل سالينجر إليها في مزاد علني. مبرّرة ذلك بأنها تحتاج دفع نفقات التعليم الجامعي لأولادها، ويشتري الرسائل مصمّم البرامج بيتر نورتون مقابل 156 ألف دولار، معلناً عن نيَّته إعادة الرسائل ثانية إلى سالينجر. (كان حظ مرحاض سالينجر أفضل من حظ رسائلها بعد وفاته حيث بيع في مزاد إلكتروني مقابل مليون دولار).

لم تفوّت ماينارد فرصة تجدُّد اللغط حول علاقات سالينجر النسائية، لكي تصفّي حساباتها العاطفية معه. فكتبت مقالاً نشرته صحيفة (النيويورك تايمز) بعنوان «هل كان سالينجر نقياً حقّاً في هذا العالم؟»، منكّرةً بأنها سبقت الجميع قبل سنين، في كشف ولع سالينجر بالمراهقات، في الوقت الذي كان الجميع ينظر إليه بوصفه تجسيداً للنقاء الإنساني. ومستغلّةً أيضاً الفرصة لكي تكشف معلومات جديدة عن ذلك الولع، أهمّها أنها بعد أن كسرت الاتفاق غير المكتوب بينها وبين سالينجر، وكتبت عن علاقتهما،



تلقَّت أكثر من 12 رسالة من فتيات تتراوح أعمارهنّ بين 15 و35 سنة يعترفنَ أنهنّ خضنَ تجربتها نفسها مع سالينجر، بل إن فتاة مراهقة كشفت لها أن سالينجر بدأ يبعث لها رسائل غرامية في الوقت نفسه الذي كانت ماينارد تعيش في أحضانه.

بدا واضحاً من سطور ماينارد، أنها برغم كل ما خاضته من تجارب في الحياة، لا زالت تعيش مرارة تجربتها مع سالينجر الذي وصفته يومها بأنه كان «وطنها». فهي تعبّر عن استيائها من قدرة سالينجر على إقناع قرّائه لمدّة نصف قرن، بأن تصرُّفاته لا بُدَّ أن تكون معفاة من أي مراجعة، لمجرّد أنه كتب رواية رائعة وبضعة قصص. وبرغم أن حقيقة شخصيته باتت الآن معروفة للعالم بفضل الفيلم والكتاب، إلا أنها تستنكر كيف لا زالت هناك أصوات تعلو مستنكرةً انتهاك خصوصية سالينجر الأسطورية، وكيف أنه لا زال هناك من يرى أن العبقرية مبرّر للتسامح مع الإساءات التي يوجِّهها الفنان لكل من يمكن أن يخدموا فنَّه. مستشهدةً برأي الناقد السينمائي للنيويورك تايمز نفسها ديفيد إيديلشتاين، الذي كتب مقالة هاجم فيها الفيلم بشراسة:«أحب سالينجر الفتيات الصغيرات، فلتخرسْ الصحافة إذن». منكِرةً إياه بأنه أب لبنات. ومع ذلك فهو لم يجد مشكلة في أن يتلاعب سالينجر بمشاعر فتيات مراهقات، كان عمر إحداهن 14 سنة عندما بدأ سالينجر بالتودُّد إليها، مع أنه يعلم خطورة ذلك وتجريمه. مستغربةً أن تلك الفتاة نفسها أعربت عن شعورها بالفخر لأنها شكّلت إلهاماً لكاتب كبير، برغم أنه قطع علاقته بها بعد لقاءٍ جنسي وحيد.

تقول ماينارد أنها تعلم أن البعض سيحمّل الفتاة المراهقة المسؤولية أيضاً، لأنها مسؤولة عن جسدها ومصيرها، وبالتالي لا يمكن أن يتمّ اعتبارها ضحيةً بعد ذلك. لكنها تنبّه الجميع إلى أنه لا يمكن أن نتحدَّث بهذه الخفة، عندما يتعلّق الأمر بأناس مثل سالينجر، يُفترض أنهم يحتلّون موقع المرشِد والملهِم والمعلِّم، ومع ذلك فهم يستخدمون قوّة موقعهم هذه لجذب أناس أصغر منهم بكثير إلى علاقات عاطفية وجنسية متجاهلين أن ذلك يمكن أن يدمّر الطرف الذي «يغرقونه» في غرامهم - لاحظ التعبير الملفت - ويستغرق منه سنوات أو عقوداً لكي يتعافى. ولكي لا ينسى القارئ أنها هنا تتحدَّث عن تجربتها الشخصية، تقول ماينارد بوضوح : «عمري الآن 59 عاماً. دع رجلاً يخبرني أنني لا أشكِّل قيمة، وسيتلاشى في نظري فوراً. لكن عندما يقول لي ذلك رجل كنت أعتبره يحوز كل حكمة الدنيا وأنا في الثامنة عشرة، فإن الذي سيتلاشى هو أنا وليس هو».

وبرغم كل الضجّة التي أثارها الفيلم الذي تلقّى انتقادات حادّة من أسرة سالينجر ومن معجبيه، إلا أن ماينارد تعتبر أن الفيلم كان مهذَّباً أكثر مما ينبغي، وتستغرب أن صانعه ركّز خلال ساعتين -هما مدّة الفيلم- على أن سالينجر كان ضحية للحرب العالمية الثانية، وأن ولعه بالفتيات الصغيرات كان من أعراض صدمته من الحرب، وكان معبّراً عن سعيه لاستعادة البراءة. معتبرةً أن هذه القصة التي تبنّاها المتحيِّزون لسالينجر وأصبحت أسطورة رائجة، تثبت بشكلٍ مؤسفٍ أن الحياة الثقافية ترى في تدمير رجل عظيم لفتاة شابة خسارةً ممكنة الاحتمال، وهو ما ترفضه كأمّ لفتاة، مؤكدة أن من يستهين بمشاعر فتيات يمنحنه حبهنّ وثقتهنّ، هو الخاسر الحقيقي الذي لا يستحقّ التقدير والاحترام. ولكي تقطع ماينارد الطريق على كل من يتَّهمها بالتقليل من شأن سالينجر كأديب، تختم ماينارد كلامها بعبارة قصيرة شديدة الأهمية سنختتم بها كلامنا أيضاً، فلا كلام يمكن أن يقال بعدها: «هناك الفنّ، وهناك فنّانون، دعونا لا نخلط الاثنين؛أحدهما بالآخر».

مهرجان الطفل الأوّل

عالم من السحر والعمل

لعلّ من أهم ما ميّز معرض الدوحة الدولي للكتاب في دورته الرابعة والعشرين، الذي انعقد في الفترة ما بين الرابع والرابع عشر من شهر ديسمبر - كانون الأول المنصرم، الجناح المخصّص للأطفال؛ إذ تطالع زائر المعرض تلك المساحة الكبيرة ذات الألوان الزاهية والمشرقة، والممتلئة بأركان متعدّدة؛ فترى ركناً مخصّصاً للخطّ، تُعرض فيه لوحات الخطّ التي أنجزها الأطفال واليافعون والناشئون خلال المعرض بإشراف الخطّاط الصيني نور الدين، وركناً آخر تزيّنه رسوم الأطفال الجميلة. ثمة أكثر من ركن يشبه الورشة الصغيرة، إذ وُضِعت الكراسي والطاولات المناسبة لأحجام الأطفال، وعليها الأقلام الملوّنة والأوراق، فضلاً عن بعض الرفوف الممتلئة بأوراق اللباد والمقصّات البلاستيكية وعلب الألوان؛ أي كل ما يقول للزائر: هنا جنّة العمل الطفولي. وفي صدر الجناح، فراش مرتفع وكرسي ضخم، ومجموعة من الوسادات والطنافس تشكّل كلّها معاً ركن الحكواتي وراوي القصص. وعلى أطراف الجناح شجرات رشيقة تحمل في أغصانها الأقرب إلى الرفوف كتباً صغيرة.

كلّ في ما في هذا الجناح يدلّ على أن الكتيّب الموضوع في متناول الزائرين والعابرين يعطي فكرة وافية عن النشاطات والفعاليات الكثيرة، من عروض حيّة وورش فنية، التي نظّمها مركز أدب الطفل بالتعاون مع وزارة الثقافة والفنون والتراث، المركز الثقافي للطفولة، والمجلس الأعلى للتعليم، وكان عنوانها العريض «مهرجان كتاب الطفل الأوّل». يعطي الجناح فكرة ليس إلا، إذ إن الكتيّب الملوّن الذي ينمّ عن جهد حقيقي في تعريف القارئ والزائر إلى ما ينتظره من ورشات وفعاليات ونشاطات فضلاً عن التعريف بالأشخاص المختصين في مضمار أدب الطفل من كتّاب ورواة وإعلاميين وإداريين، وكلّ ما يمتّ إلى العالم الصغير بصلة، يقصّر فعلاً - وفقاً لواقع الأمور بالطبع- عن وصف النجاح الكبير الذي لقيه هذا الجناح. نجاح باهر لكنه مستحقّ عن جدارة. وكيف لا؟ فاللقاء الذي أجرته مجلة الدوحة مع السيدة الاستثنائية أسماء عبد اللطيف الكواري، مديرة مركز أدب الطفل، يكشف المسيرة الطويلة، الشبيهة بمسيرة الألف الميل، التي أفضت إلى هذا النجاح.

ممتلئةً بالحيوية كالنحلة الدؤوبة، تدور السيدة الكواري بين أركان الجناح، تطمئنّ إلى ارتياح الرواة في ركنٍ مخصّص ومنعزل نسبياً في الزاوية، وتقدّم القهوة القطرية التقليدية والحلويات. من حولها نساءٌ قطريّات منهن المتطوّعات ومنهن الأعضاء، يرفلنَ بعباءاتهنّ السوداء، وكذلك بعض الشبان القطريين. المكان أشبه بخلية النحل، التي تجتذب الأطفال إلى عسلها وعالمها الساحر.

لا تبدأ السيدة الكواري من نفسها، بل تشير بحماسة ظاهرة إلى أن توقيع الكاتبة والناشرة اللبنانية سناء محيدلي كتابها «كائنات تحت سقف الغرفة» (دار الحدائق) قد لاقى نجاحاً كبيراً، قبل أن تضيف: «القصص تُطلب يومياً، قمنا بإعادة بعض النشاطات نظراً إلى الطلب الهائل عليها.. تخيّلي أن المتطوعين غدوا متحمّسين جداً، إذ تعلّموا من المختصّين، أقصد مُنَفِّذي الورشات، الأمر أشبه بتدريب عفويّ تلقائي، ويعكس الأثر الكبير في تحفيز المبادرات الشخصيّة لدى المتطوعين».

فسألتها: «خبّريني عن البداية، كيف وصلت إلى هنا؟ ما مركز أدب الطفل هنا؟» قالت: «الفكرة بدأت منذ ثمانية عشر عاماً، بنيتها لبنةً فوق لبنة. كنت أبحث لابني عن قصص جنابة للأطفال باللغة العربية، ولم أجد. لمست فجوة كبيرة بين قصص الأطفال لدينا وتلك الأجنبية. مع ذلك كنتُ مصرّة. أريد لابني كتباً جنابة باللغة العربية. والأمر نفسه ينطبق على الروضة، رحتُ أبحث عن روضة لابني، أردتها مختلفة تقدّم المعرفة والمتعة في آن واحد، فبدأت بالتفكير بإنشاء روضة، وهكذا كان، كنت مدرّسة فيها، ثم في قسمها الإداري، عملت أيضاً في تزويد المكتبة بالكتب، بدأت أبحث عن الكتب النوعية، وبما أنني المديرة فقد خصّصت ميزانية كبيرة لشراء الكتب. وكانت توجد في المدرسة مكتبة عامّة، ومكتبات في كل صفّ. وقد راعيت الاختلاف بين النوعين، خاصّة مكتبة الصفّ، إذ كنت أختار الكتب التي تتلاءم مع المنهاج والفئة العمرية من جهة، وأن تكون ممتعة وجنابة من جهة أخرى، وكان فيها ما يخصّ مختبر العلوم، ومختبر الفن، ومختبر الحاسوب. خلافاً لمكتبة المدرسة العامّة الممتلئة بالقصص والكتب المتنوّعة والمختلفة. تستطيعين القول إن تعليم ابني وتربيته كانا الدافع الأكبر لمشروع مركز أدب الطفل. رحت أتبع دورات قراءة قصص للأطفال. وبعد التراكم والخبرة وجدت أنني لا أريد حصر طاقتي في مكان واحد، وأننا نحتاج إلى العمل بطريقة أكثر منهجية، كمنظمة حقيقية للقراءة، من هنا كانت الرغبة بالتوسّع لضمّ مدارس وأطفال كثر. هكذا تأسّس المركز منذ ثلاث سنوات.».



لا يبدو أن ثمة تفاوتاً بين ما يروّج له الكُتيب والواقع، إذ إن الكثير من المشاركين في المهرجان، هم من المختصّين. ومنهم المختصّون بـ «الطفولة المبكّرة»، التي تعني تدريب الطفل من عمر صفر إلى ثلاث سنوات على التآلف مع الكتاب والقراءة. تقول السيدة أسماء:«هي مرحلة ما قبل القراءة إن شئتِ. ثمة قراءة بصرية. وثمة تكوين لغوي، الطفل يتآلف مع القراءة مبكّراً».

وتبدو النشاطات المتنوّعة مثيرة للاهتمام. وكما هو متوقع فإن النشاط الخاصّ بالحكواتي لاقى نجاحاً كبيراً، وهو نشاط تمّ باللغتين العربية والإنجليزية. وتستوقف الكواري مسألة دقيقة، فتشير إليها: «هذا ليس انتقاصاً، بل نقداً نابعاً من الحرص على العمل، ثمة تفاوت بيننا وبين الأجانب في طريقة القصّ، نحن نميل إلى الصوت المنخفض. لعلّه الخجل، بينما الأجنبي يتحدّث بصوت واضح وبثقة ويمثّل القصّة. وربما هذا ما أوحى بأن الإقبال على الرواة الأجانب أفضل، مع أن الرواة باللغة العربية كانوا كثر، علينا أن نكسر هذا الحاجز إذن. الأمر لا يتعلق بالمهارة بل بتحسينها، وكما قلت، إن حضور الجميع في مكان واحد ضمن أيام المعرض أضاء جوانب كثيرة ونبّهنا إلى تحسين عملنا.».

ولم تكن قراءة القصص والحكايا مقتصرة على الرواة المحترفين، بل إن سفراء دول عدّة شاركوا في هذا النشاط، فقرأ سفراء كلّ من كندا، وفرنسا، والفيليبين، وتونس، والإمارات العربية المتحدة، والهند، والولايات المتحدة الأميركية، والملحق الثقافي اللبناني والملحق الثقافي المصري.

احترام البيئة يبدو في صلب اهتمامات السيدة الكواري. ولعلّ مسرحية «مملكة القرنقعوه» التي تمّ عرضها في أيام المعرض وكتبتها السيدة الكواري كانت من أكثر النشاطات استقطاباً؛ إذ إنها تستمدّ صدقيّتها من التراث القطري، وتضعه ضمن قالب جذّاب للأطفال. ويبدو أن هذا الأمر يأخذ حيّزاً من تفكير السيدة الكواري، إذ إن قصّتها القادمة مستمدّة من التراث القطري وبيئته البحرية وعنوانها «حكايتي أنا سعد أصغر نوخذة في الخليج».

ولا ريب أن البحر المحيط بقطر ألهم إلى حدّ كبير أحد الرواة المحترفين؛ مايك الذي استطاع استقطاب الأطفال من حوله عبر مخاطبتهم مباشرة ومصافحتهم والجلوس إلى جوارهم قبل أن تبدأ الحكاية التي تقوم في جانب كبير منها على ثقافة البحر وما فيه من مراكب وتحدّيات وعمل دؤوب. بدأ مايك قصّته عبر الجملة السحرية الشهيرة: كان يا ما كان، وكان تقريباً يمثّل كل كلمة يقولها ما أدّى إلى تفاعل الأطفال معه بشكل كبير، حدّ أنهم ألقوا خجلهم جانباً ومثّلوا معه. حين سألتُ مايك إن كان قد اختار موضوع البحر قصداً، فقال:«نعم، فالبحر يصلح للترميز بصورة كبيرة، ثم إنه يجمع إنكلترا بلدي مع قطر، فكلا البلدين محاطٌ به، ما يعني أن الثقافة المحليّة والمفردات التي أستعملها في القصة تكون مألوفة بالنسبة للأطفال». وكان لا بدّ من الإشارة إلى أسلوب مايك الذي نجح في أسر الاطفال، فأوضح قائلاً: «لقد درست المسرح، أنا تقريباً أمثّل القصّة حين أحكيها، وعندي فرقة مسرحية صغيرة.». قبل أن يضيف أنه سعيد جداً بالتعاون مع مركز أدب الطفل، وأنه يتوقّع له نجاحاً أكبر.

وكان سعادة الدكتور حمد بن عبد العزيز الكواري وزير الثقافة والفنون والتراث، قد دشّن عند بداية المعرض مهرجان كتاب الطفل الأوّل، ثم شرّفه بزيارة ثانية، ممّا كان له بالغ الأثر لدى المشاركين والمنظّمين، على رأسهم السيدة الكواري التي أعربت عن غبطتها الكبيرة باهتمام سعادته بثقافة الطفل خاصّة ما يتعلّق منها باللغة العربية، منوهاً بالبرامج والفعاليات والنشاطات «المختارة بعناية كي تنمي مدارك الطفل، وتلهب حواسه للتعرّف أكثر إلى اللغة العربية». ورأت السيدة الكواري في دعوة سعادته للمشاركة، العام المقبل، في معرض الدوحة للكتاب ثقةً كبيرةً وغاليةً، وأكّدت أن ذلك يمثّل دافعاً قوياً للعمل وبذل أقصى الجهود، وابتكار فعاليّات ونشاطات جديدة تتناسب مع سياسة القيادة الرشيدة ورؤية قطر 2030.

ولا شك في أن الصدى الكبير الذي لاقاه هذا العمل المميّز الدؤوب، قد تُوّج بزيارة حضرة صاحب السمو الشيخ تميم بن حمد آل ثاني أمير البلاد المفدّى الذي تفضّل بزيارة الجناح ما أضفى على الحكاية سحراً فوق سحر.



الأعمال الفنية: Henry Moore - فرنسا

الكشَّاف

فرجينيا وولف
ترجمة - أماني لازار

تَمَّ تحويل قصر إيرل(1) المبني في القرن الثامن عشر إلى نادٍ في القرن العشرين. ولقد كان الخروج إلى الشرفة المطلّة على الحديقة ممتعاً، بعد العشاء في غرفة واسعة بدعامات وثريّات تحت الضوء الساطع. كانت الشجرات مكتسية كامل حلّتها من الأوراق، وهناك قمر، يمكن للمرء أن يرى شرائط ملوّنة بألوان الزهري والقشدي معقودة على أشجار الكستناء. لكنها كانت ليلة مقمرة دافئة جداً بعد يوم صيفي جميل.

كانت حفلة السيد والسيدة آيفيمي شرب قهوةٍ وتدخين على الشرفة. كما لو كان ذلك لإعفائهما من الحاجة للكلام، لتسليتهما دونما مجهود من قبلهما، دارت قصبات الضوء عبر السماء. وكان حينها الوقت سِلْماً، وكانت القوى الجوية تبحث عن طائرات العدو في السماء. دار الضوء، بعد توقّف، للتثبُّت من بعض النقاط المشتبه بها، كأجنحة طاحونة هواء، أو مثل قرون الاستشعار لحشرة ما ضخمة، وكشف هنا حجراً مقابلاً شديد الشحوب، هنا شجرة كستناء وقد علتها الزهور، ومن ثم فجأة ضرب الضوء الشرفة مباشرة، ولثانية واحدة تألق قرصٌ ساحرٌ ربما كان مرآةً في حقيبة يد للسيدات.

«انظروا»! هتفت السيدة آيفيمي.

مرَّ الضوء. وعادت الظلمة لِتلفَّهم من جديد.

«لن تخمّنوا أبداً ما رأيت بفضله ! أضافت. بطبيعة الحال، هم خمَّنوا.

«لا، لا، لا،»، احتجَّتْ. لا أحد يمكنه أن يحزر، فقط هي تعرف، فقط هي من يمكنها أن تعلم، لأنها كانت حفيدة للرجل نفسه؟ أخبرها القصة، أيّة قصة. إذا ما رغبوا، سوف تحاول أن ترويها. كان هناك وقت كاف قبل المسرحية.

«لكن من أين أبدأ؟» فكّرت مليّاً. «في عام 1820؟... لا بد أنه في ذلك الوقت كان جَدّ أبي صبياً. حتى أنا لم أعد شابّة»- لا، لكنها كانت بهيئة أنيقة جداً ووسيمة- «وكان رجلاً عجوزاً جداً عندما كنت طفلة، عندما روى لي القصة. رجل عجوز وسيم جداً، بشعر أشيب أشعث، وعينين زرقاوين. لا بد أنه كان ولداً جميلاً. لكن غريب... هذا كان أمراً طبيعياً»، شرحت، بالنظر للطريقة التي عاشوا فيها حياتهم.

كان الاسم كومبر. قدموا إلى العالم. كانوا نبلاء، ملاكي أراضي في يوركشاير. لكن عندما كان ولداً لم يكن قد بقي سوى برج. المنزل لم يكن شيئاً سوى منزل مزرعة صغير، واقفاً في وسط الحقول. لقد رأيناه منذ عشر سنوات مضت ومضينا.

كان علينا أن نغادر السيارة ونمشي عبر الحقول. لم يكن هناك أي طريق إلى المنزل. واقفاً وحده تماماً، نما العشب عند البوابة... كانت هناك دجاجات ينقرن من حوله، تركضن داخل الغرف وخارجها. كل شيء صار خَرِباً ومهدَّماً. أتذكَّر حجراً وقع من البرج فجأة.“ توقّفت.

«هنـاك عاشـوا»، أكملـت، العجـوز، المـرأة والصبـي. لـم تكـن زوجتـه، أو أماً للولد. لقد كانـت مُجَرَّد عاملة، الفتاة التـي أخذها العجوز لتعيـش معه عندما ماتت زوجته. وهو سـبب آخر ربما منع الناس من زيارتهم، والسـبب الذي جعل المكان بأكمله خرباً مخلَّعـاً. لكني أتنكَّر معطف الحرب فوق الباب، والكتب، كتب قديمـة، تعفنت. علَّم نفسـه كل ما يعرفه مـن الكتـب. قـرأ وقـرأ، أخبرنـي، كتباً قديمة، كتبـاً بخرائط معلَّقة بالصفحات. سحبهم إلى قمّة البرج. الحبل بقي هناك والدرجات المكسـورة. هناك كرسي بقي في النافذة بمقعده الخَرِب، النافذة تلوّح مفتوحـة، الزجـاج مكسـور، والإطلالـة على مدى أميال عبر السهول.

توقّفت كما لـو أنها في أعلى البرج تنظر من النافذة المفتوحة المتأرجحة.

«لكننـا لـم نسـتطع إيجاد التلسـكوب»، قالت. تصاعـدت في غرفة الطعام خلفهم قعقعـة الصحون. لكن السـيدة آيفيمي، بـدت مرتبكـة علـى الشـرفة، لأنهـا لم تتمكَّن من إيجاد التلسكوب.

«لم التلسكوب؟» سألها أحدهم.

«لمـاذا؟ لأنـه لولا وجـود التلسـكوب»، ضحكـت، «لم يكن يتوجَّب عليَّ الجلوس هنا الآن».

وطبعاً كانت جالسـة هنـاك الآن، بهيئة حسـنة، امرأة في منتصف العمر، تضع شالاً أزرق على كتفيها.

«لا بد أن أكون هناك»، استأنفت، «لأنه، أخبرني، كل ليلة عندما يذهب الكبار إلى النوم كان يجلس إلى النافذة، ناظراً عبر التلسكوب إلى النجوم. المشتري، الثور، كاسـيوبيا». لوَّحَـت بيدها نحـو النجوم التي بدأت بالظهور فوق الشجرات. كانت الظلمـة تحلّ. وبـدا ضوء الكشـاف أكثر صفاء، يتجوَّل عبر السـماء، متوقِّفاً هنا وهناك للتحديق بالنجوم.

«هنـاك كانـوا»، وتابعـت، «النجـوم». وسـأل نفسـه، جد والـدي- ذلـك الولد: «ما هم؟ ولم هـم؟ ومن أنا؟ «عندما يكون المرء، جالساً بمفرده، دونما أحد يكلمه، ناظراً نحو النجوم».

كانت صامتة. نظـروا كلهم نحو النجوم التـي كانـت تخـرج مـن العتمـة فـوق الأشـجار. وكثيرة بدت النجـوم، أبدية، ثابتـة. هديـر لنـدن الغارقة بعيـداً. مئة سنة لم تبدِ شيئاً. شعروا بأن ذلك الولد كان ينظر إلى النجوم معهم. بدوا كأنهم معـه، في البـرج، ناظرين عبر السـهول إلى النجوم.

عندها قال صوت من خلفهم:

«أنت على حق. الجمعة».

التفتـوا جميعهـم، داروا، وشـعروا بعودتهم إلى الشرفة ثانية.

«آه، لكـن لم يكن هنـاك أحد ليقول ذلك لـه»، غمغمـت. نهـض الثنائـي ومشـيا مبتعدين.

«لقد كان وحيـداً»، اسـتأنفت. لقـد كان يومـاً صيفيـاً جميـلاً. يومـاً مـن شـهر حزيـران. واحداً من تلـك الأيام الصيفية المثاليـة عندما بدا كل شـيء سـاكناً في الحـرارة. كانت هنـاك دجاجات تنقر في فناء المزرعـة، الحصـان العجوز يرفس في الإسطبل، العجوز يكبي فوق كأسه. المـرأة تجلي الـدلاء في حجرة الغسـل. ربمـا وقـع حجـر من البـرج. بـدا كما لو أن اليـوم لـن ينتهي أبداً. ولـم يكن لديه أحد يكلِّمه ولا شـيء ليفعله. تمدَّد العالم كله قبالته. السـهل يعلو ويهبط، السماء تلاقـي السـهل، أخضـر وأزرق، أخضر وأزرق.. إلى ما لا نهاية.

فـي الضوء القليل، رأوا السـيدة آيفيمي تنحني من الشـرفة، بذقنها المستندة إلى يديها، كما لو كانت تنظر عبر السهول من فوق البرج.

«لا شـيء سـوى سـهل وسـماء، سـهل وسماء، إلى الأبد»، غمغمت.

ثم تحرّكت، كما لو أنها تعيد شيئاً ما إلى موضعه الصحيح.

«لكـن، ما الذي يجعـل الأرض تبدو هكذا عبر التلسكوب؟ سألت.

ثـم قامـت بحركـة صغيـرة سـريعة بأصابعها كما لو أنها كانت تدوِّر شيئاً.

«هو من ثَبَّتَه»، قالت «ثَبَّتَه فوق الأرض. ثَبَّتَـه فوق الغابـة الضخمة المعتمة فوق الأفـق. ثَبَّتَـه حتـى يمكنـه أن يـرى... كل شـجرة... كل شـجرة بمفردهـا... والطيـور... تحلِّـق وتهبـط... وتيـار الدخان... هناك... في وسط الأشجار.

... ومن ثم... أدنى... أدنى...(أخفضت عينيهـا)... كان هنـاك منـزل... منـزل بيـن الأشـجار... بيـت، مزرعـة... كل قرميـدة ظهرت... والأصص على جانبي البـاب... والزهور فيها زرقـاء، زُهريّة، قرطاسـيا، ربما... (توقفـت...) ومن ثم خرجت فتاة من البيت تضع شـيئاً أزرق علـى رأسـها... ووقفت هنـاك... تطعم الطيور... الحمائم أتت ترفرف حولها... ومـن ثـم... انظـر... رجـل... رجل...! خـرج مـن الناصية. احتضنهـا بذراعيه! تبادلا القبل... تبادلا القبل.».

فتحـت السـيدة آيفيمـي ذراعيهـا، ثـم أغلقتهما كما لو أنها تقبِّل شخصاً.

«لقد كانـت أول مرة يرى فيها رجلاً يقبِّل امرأة (بتلسـكوبه). أميـال وأميال بعيداً عبر السهول»!

«ثـم هبـط السـلالم. هبط عبـر الحقول. هبـط الممـرات الضيقة، فـوق الطرقات السـريعة، عبـر الغابات. ركـض لأميال وأميـال، ولم يصل إلـى المنزل إلا عندما ظهـرت النجوم فوق الأشـجار... مغطّى بالغبار، يسيل منه العرق...».

توقَّفت، كما لو أنها رأته.

«ومن ثَمَّ، وثَمَّ... ما الذي فعله لاحقاً؟ ما الذي قاله؟ والفتاة...» ألحّوا عليها.

سـقط عمـود مـن الضـوء علـى السـيدة آيفيمي كما لو أن شـخصاً ثَبَّتَ عدسـات التلسـكوب عليهـا. (لقـد كانـت القـوى الجويـة، تبحـث عـن طائـرة للعـدو.) ارتفعت. كانت تضع شـيئاً ما أزرق على رأسها. رفعت يدها، كما لو أنها واقفة في المدخل، مندهشة.

«أوه الفتـاة... لقـد كانـت..» تـردَّدت، كما لـو أنها سـتهمّ بالقول «أنـا»، لكنها تنكَّـرت، وصحَّـحـت لنفسـها. «لقد كانت والدة جدتي» قالت.

التفتـت لتبحث عن عباءتهـا. كانت على الكرسـي خلفها.

«لكـن، أخبرينا: ماذا عـن الرجل الآخر، الرجل الذي أتى عند الناصية؟» سألوها.

«ذلـك الرجـل؟ أوه، ذلـك الرجـل»، غمغمت السـيدة آيفيمـي، متوقِّفة لتلملم عباءتها(غادرالكشاف الشرفة)، «أفترض أنه تلاشى.».

«الضوء» أضافت، جامعة أشـياءها من حولها، «فقط يقع هنا وهناك»

مَرَّ الكشَّاف. وهو مُثَبَّت الآن على السهل الفسـيح لقصـر باكينجهام. وقـد حـان موعد ذهابهم إلى المسرحية.

[1] لقب إنجليزي

اللاجئ

ميترا إلياتي
ترجمة- سمية آقاجاني/ ويد الله ملايري

انتحر أحدنا. شنق نفسه. كان متدلّياً من سقف الحمام، والبخار يتماوج في المكان. عيناه جامدتان، وفمه مفتوح، كأنّه يريد أن يقول: «ابصق في وجه هذه الحياة!».

قمنا بفكّ الحزام الذي خلّف شريطاً أزرق حول عنقه. أنزلناه. أصبح ثقيلاً. شعره مبلّل ومبعثر. لم يرتدِ ربطة العنق.

هناك مَنْ أغلق دشّ الحمام. كانت رطوبة الماء قد تسرّبت إلى الغرف، وازداد لون الموكيت الرمادي قتاماً. مدّدناه على الأرض.كلّ واحد منا يقول شيئاً. كلّنا مرتبكون.

- لماذا جئنا؟

قال (يحيى):

- ليتنا كنّا قد رجعنا!

التفتنا إليه. كان يتأمّل الخارج عبر النافذة. لا تهبّ الرياح. لا تصفر سيارة الإسعاف المتوقّفة إلى جانب مبنى المخيّم.

وقفت امرأة عجوز كانت تمرّ في الشارع، وحدّقت في سيارة الإسعاف، ثمّ واصلت الطريق بظهرها المحنية وخطواتها البطيئة.

كان علينا أن نفعل شيئاً. وضعنا المرآة أمام فمه، وأغمضنا عينيه. كان فمه مفتوحاً، كأنّه يريد أن يقول شيئاً.

قلنا:

- لا يمنحون اللجوء.

قال المترجم:

- يجب أن يعود.

اتّجه أحدهم إلى التليفون. سجّيناه بالشرشف. نريد أن نقول:

- فعلت أخيراً ما كنت تنوي فعله.

لم نقل شيئاً، كأنّ حناجرنا قد غصّت بشيء يسدّ طريق الكلام.

هناك من يغلق الباب وراءنا. نحملق من النافذة إلى كتل الغيوم الرمادية.

يقول (يحيى): «كان علينا أن نبقى معهم، حتى وإن متنا تحت سقف واحد.»

هناك من ينتحب في الممرّ. بدأ ضوء سيارة الإسعاف بالدوران.

- هل جننتَ أيّها الشابّ!

كان قد سحب حقيبته من تحت السرير. كان أغراضه مبعثرة على السرير. فرشاة الأسنان، والمنشفة، والصابون... وصورة (مينا) بين أصابعه الطويلة.

- ابعثْ إليها برسالة.

— ليته كان هنا حوش وبركة ماء بلون الفيروزج. الله يلعن أباهم! هل هذه طريقة التعامل مع من تقدَّم بطلب اللجوء؟

لم نقل شيئاً.

كان يضع آلته الموسيقية مائلة في زاوية الغرفة، كأنّها عقدة ربطة عنقه المائلة دائماً.

هناك من يصعد الدرج بسرعة. يدخل الشرطيّان بنقّالة الإسعاف.

قال المترجم:

- اكتبوا، ووقّعوا على ما كتبتموه.

كان شرطي يدخّن السيجارة، ويرمي بعقب سيجارته في المزهرية.



ـ كسرنا قفل الباب. كان الحزام مربوطاً بعنقه. كان (يحيى) متدلّياً من السقف، والبانيو يطفح بالماء.
هناك من قال هذه الأشياء للمترجم.
أشعل المترجم سيجارة الشرطي بقدّاحته.
ـ مددناه على الأرض.كان فمه مفتوحاً.
قال الشرطي الذي لا يدخّن السيجارة كلاماً للمترجم لم نفهمه.
حين رفعوا جثّته هتف الشباب:
ـ لا إله إلا الله ...
نظر إلينا الشرطي الذي يدخّن السيجارة باستغراب. بكى أحد في الممرّ بكاءً مرّاً.
انسحب المترجم إلى الوراء، ليتحدّث إلى الشرطي الذي يدخّن السيجارة.
قلنا:
ـ أين تذهبون به؟
قال أحد:
ـ ماذا تفعلون به؟
قلنا:
ـ اتركوه هنا.

قال:
ـ إن السفارة ترتّب الأمور.
ما تزال جثّة (يحيى) ممدّدة على الأرض بفمه المفتوح، وياقة قميصه المفتوحة أيضاً.
قلنا: اللعنة عليكم!
كان قد وضع صورة (مينا) قرب مزهريته. كان جالساً في زاوية الغرفة، يعزف على الآلة الموسيقية. من عادته أن يعزف على الآلة الموسيقية حين يشعر بالحزن.
ـ لماذا لا تعود؟
ـ ليتني بقيت هناك.
يضع الآلة الموسيقية على ركبته مرة أخرى، ليبدأ عزفاً حزيناً يائساً على أوتارها.
قلنا:
ـ نحن نجيء أيضاً.
هناك من يشدّ كمّ سترته. ينقذ المترجم نفسه، وينفض الكمّ ليزيل البصمات.
كنا قد قلنا:

ـ ليتنا لم نغادر.
يقول المترجم:
ـ وقّعوا جميعكم.
نوقّع الورقة. يضع الورقة في الإضبارة.
ـ هنا روتين إداري، كما تعرفون.
كان (يحيى) قد قال:
ـ أعرف أنّنا نموت هنا أخيراً.
لم نقل شيئاً.
يعزف على الأوتار ثانية عزفاً حزيناً بارداً.
يضع الشرطيّان جثّة (يحيى) في سيارة الإسعاف دون أيّ غطاء.
حين غادروا المكان، لم يعد أحد يبكي. تهبّ الرياح، وكأنّ هناك من يعزف خلف النافذة عزفاً حزيناً بارداً.
ما تزال وردة (يحيى) خلف النافذة إلى جانب صورة (مينا) التي لم تَعُدْ هناك. يتماوج البخار من أسفل باب الحمّام على لون البلاط الحادّ. الحزام ما يزال على الكرسي.

فرانز كافكا

ترجمة - الدسوقي فهمي

الحيوان في المعبد

في معبدنا يعيش حيوان في حجم النمس، وباستطاعة المرء غالباً أن يراه رؤية العين، لأنه يتيح للناس أن يقتربوا منه لمسافة مترين. لونه أزرق مخضر حائل. لم يلمس أحد قطّ فروته حتى الآن، وعلى هذا فلا شيء يمكن أن يُقال عنها، ويمكن للمرء على الأغلب أن يذهب إلى حدّ التأكيد بأن اللون الحقيقي لفرائه غير معروف، وربما كان اللون الذي يراه المرء قد نتج فقط عن التراب والطين اللذين أطفأا لون فروته. وإن اللون حقاً ليشبه لون طلاء المعبد من الداخل، وإن يكن، فقط، أفتح منه قليلاً. وبصرف النظر عن الجبن الذي يتّصف به، فهو حيوان هادئ بصورة غير معتادة وذو عادات مستقرّة؛ فلو لم يتعرَّض للإزعاج الزائد غالباً، فإنه نادراً ما كان ليوجد في هذا المكان على الإطلاق، ذلك أن مأواه المفضَّل هو ذلك الحاجز المتشابك الذي يحجز قسم النساء.

وبمتعة بادية ينشب مخالبه في داخل عيون الشبك المشغول، متمدّداً ومحدِّقاً بنظرته المطرقة إلى داخل القاعة الرئيسية؛ كان يبدو أن هذا الوضع الجريء يبعث فيه السرور؛ إلاّ أن خادم المعبد كانت قد وُجِّهت إليه التعليمات بألا يتغاضى عن وجود الحيوان عند الحاجز الشبكي، لأنه سوف يعتاد على المكان، ولا يمكن السماح بذلك بسبب النساء الخائفات من الحيوان. أما لماذا هن خائفات، فالسبب ليس واضحاً.

حقاً إنه للوهلة الأولى يبدو مخيفاً، وبصفة خاصة عنقه الطويل، ووجهه المثلث، وصفّ الأسنان العليا التي تبرز إلى الخارج بصورة تكاد تكون أفقية، وفوق الشفة العليا خطّ من الشعيرات الشاحبة الطويلة البادية الخشونة التي تمتدّ إلى أبعد حتى من الأسنان. كل هذا قد يكون مخيفاً، إلاّ أن المرء لا يستغرقه الوقت طويلاً حتى يدرك إلى أي حدّ لا يبدو هذا الرعب الظاهري كلّه مؤذياً. وفوق هذا، فإنه يبقى مبتعداً عن البشر، إنه أكثر فزعاً من حيوان الغابة، ويبدو أنه لا يرتبط فحسب سوى بالمبنى، ولا شكّ أن سوء طالعه الخاص قد تمثّل في كون هذا المبنى هو معبد يهودي، أي أنه مكان يكون ممتلئاً أحياناً بالناس. فلو كان قد أمكن - فحسب - أن يتواصل المرء مع الحيوان، لأمكنه بالطبع، أن يعزّيه بأن يخبره بأن شعب المعبد في مدينتنا الصغيرة هذه في الجبال يتضاءل عدده عاماً بعد عام، وأنه يواجه بالفعل صعوبة في توفير المال لصيانة المعبد، وأنه ليس من المستحيل إمكان أن يتحوَّل المعبد قبل وقت طويل إلى شونة للغلال، أو إلى شيء من هذا القبيل، وسيحصل عندئذ على السلام الذي يفتقده الآن بمرارة بالغة.

وللتأكيد، فإن النساء وحدهنّ هنّ الخائفات من الحيوان، فقد كفّ الرجال عن الاكتراث بأمره منذ وقت طويل. وهو ما بيّنه جيل للجيل الآخر، فلقد شوهد المرة بعد المرة، وبحلول ذلك الزمن لم يعد أي شخص يبدّد اهتمامه بإلقاء نظره عليه؛ وحتى الأطفال - وإلى الآن وهم يرونه للمرة الأولى - لا يبدون أية دهشة. لقد أصبح هو ذلك الحيوان الذي ينتمي إلى المعبد؛ فلماذا لا يكون للمعبد حيوان أليف خاص به لا يوجد في أي مكان آخر؟ فلو لم يكن الأمر يتعلّق بالنساء ما كان المرء ليعي الآن مطلقاً وجود الحيوان بسهولة. لكن حتى النساء لسن خائفات حقاً من الحيوان، فسيكون الأمر بالغ الغرابة بالفعل إن واصل المرء خوفه من مثل ذاك الحيوان يوماً بعد يوم، لسنوات ولعقود من السنين. وعذرهنّ هو أن الحيوان عادة أكثر قرباً منهن عنه من الرجال، وهذا حق. إن الحيوان لا يجرؤ علي أن يهبط إلى حيث يكون الرجال، فهو لم يُرَ بعد حتى الآن فوق الأرضية. فلو كان قد تمّ منعه من بلوغ الحاجز الشبكي لمقصورة النساء. فإنه يريد عندئذ على الأقل أن يكون على الارتفاع نفسه فوق الحائط المقابل. فهناك وفوق إفريز ضيّق للغاية لا يكاد يبلغ البوصتين اتساعاً، ويمتدّ حول ثلاثة من جوانب المعبد اليهودي كان الحيوان معتاداً أحياناً على أن يمرق منطلقاً جيئة وذهاباً، لكن غالباً ما يجلس في هدوء متكوّراً فوق بقعة معينة في مواجهة النساء. ويكاد يكون من غير المفهوم كيف استطاع بمثل هذه السهولة

أن يتحايل لاستخدام هذا المَمّر الضيق، ومما تجدر ملاحظته رؤية الطريقة التي يستدير بها هناك فوق هذا الإفريز المرتفع عندما يبلغ نهايته، ذلك أنه، فوق هذا كله، حيوان عجوز جداً الآن، إلّا أنه لا يحجم عن الإتيان بقفزة بالغة الجرأة في الهواء، ولا هو حتى يفقد موقع قدمه قط، وبعد أن ينقلب في الهواء مستديراً، يجري مرة أخرى مباشرة راجعاً من حيث جاء. بالطبع عندما شاهد المرء هذا مرات عديدة، كان قد اكتفى برؤيته تلك له، ولم يعد ثمة ما يبرّر أن يواصل المرء تطلُّعه إليه. كما أنه لم يكن الخوف، ولا الفضول هما ما يدفع النساء، إلى التملل؛ فلو كنّ يصرفن انتباههنّ أكثر إلى صلواتهنّ، فربما أمكنهنّ أن ينسين كل ما يتعلّق بالحيوان؛ إن النساء التقيّات كنّ ليفعلن هذا لا شك، لو أن الأخريات، وهنّ الغالبية العظمى، تركنهن وشأنهن، إلّا أن هؤلاء الأخريات يحببن دائماً جذب الانتباه إلى أنفسهن؛ ويوفر لهنّ الحيوان ذريعة يرحبنّ بها. فلو كن قد استطعن، ولو كن قد جرؤن، لَكُنّ منذ زمن طويل قد أغوين الحيوان بأن يقترب منهن أكثر، عسى أن يرتعدن أكثر من ذي قبل. لكن لم يكن الحيوان في الحقيقة مَشُوقاً قطّ بأن يقربهن، فهو طالما تُرك لحاله، لا يلحظهن سوى ملاحظة قليلة للغاية، بالضبط بقدر ملاحظته للرجال، وربما كان أكثر ما يروق له هو أن يبقى مختبئاً في مكمنه حيث يعيش في الفترات التي تفصل بين أوقات أداء الشعائر، وهو ما قد يبدو، في وضوح، فجوة ما في الجدار لم نعثر بعد على مكانها. وإنه ليظهر فقط عندما يبدأ أداء الصلوات، عندما تفاجئه الأصوات. فهل يريد أن يرى ما الذي حدث! هل يودّ أن يبقى متحفِّزاً؟ هل يريد أن يكون في خارج مكمنه متأهِّباً للربّ؟ إنه ليخرج مرتعباً، وإنه ليقفز قفزاته في رعب، ولا يجرؤ على الانسحاب إلا عندما تشرف الطقوس الدينية على نهايتها. وإنه ليفضل بالطبع أن يكون في مكانه المرتفع لأنه يراه أكثر الأماكن أمناً، ويرى أن أفضل الأماكن التي تتيح له الانطلاق عَدْواً هما الحاجز الشبكي والإفريز، إلا أنه لا يبقى دوماً هنالك، ففي أحيان أيضاً يهبط قدماً نحو الرجال؛ فستارة تابوت العهد تتدلّى من قضيب لامع من النحاس الأصفر، ويبدو أن ذلك كان يلفت انتباه الحيوان، فغالباً ما يزحف نحوها، لكنه عندما يكون عندها هادئاً دوماً، وحتى عندما يكون ملتصقاً تماماً بالتابوت لا يمكن القول بأنه يسبب إزعاجاً ما، إنه يبدو محدِّقاً في حشد المصلين بعينيه اللامعتين اللتين لا تطرفان، واللتين ربما كانتا بلا جفنين، لكنه بالتأكيد لايكون عندئذ متطلّعاً إلى أي شخص، إنه يكون حينئذ فحسب في مواجهة مع الأخطار، تلك الأخطار التي يحسّها تتهدّده.

وقد بدا في هذا المقام، حتى الآن على الأقل، أنه لا يزيد كثيراً في الذكاء عن نسائنا. فأية أخطار تلك التي قد يخشاها، على أي حال؟ ومن ذا الذي يريد به أيّ ضرر؟ ألم يترك تماماً وشأنه لسنوات طويلة؟.

إن الرجال لا يلقون بالاً لوجوده، وغالبية النساء قد يبتئسنَ لو قدِّر له أن يختفي. وبما أنه كان هو الحيوان الوحيد في المبنى، فلم يكن له أي عدو من أي نوع. هذا شيء كان عليه حقاً أن يتداركه مع مرور السنوات. ومع أن الطقوس الدينية، بكل أصواتها، قد تكون مخيفة للحيوان للغاية، إلاّ أنها طقوس تُكرّر يومياً، على نحو أبسط؛ وعلى نطاق أعظم خلال الأعياد، بانتظام دائماً، وبلا انقطاع قط؛ وهكذا فإن أكثر الحيوانات جزعاً كان يمكنه إلى الآن أن يكون قد اعتاد عليها، وخاصة عندما يرى أن هذه ليست ضوضاء المطاردين له، لكنها بعض الضوضاء التي لا يمكنه أن يفهمها على الإطلاق. إلا أنه يوجد مع ذلك هذا الرعب. فهل هي ذكرى أزمان طويلة ماضية، أم هي النذر لأزمان قادمة؟ هل يعرف هذا الحيوان العجوز ربما أكثر مما تعرف الأجيال الثلاثة لهؤلاء الذين تجمّعوا معاً في المعبد اليهودي؟ قبل سنوات طويلة مضت، هكذا قيل، كانت ثمة محاولات قد تمّت بالفعل لطرد الحيوان. ومن الممكن بالطبع أن يكون ما قيل قد حدث حقاً، إلاّ أن ما يبدو

أكثر احتمالاً هو أن هذه القصص كانت محض اختراعات.
وثمة شاهد بأنه في ذلك الوقت كان قد تمّ بحث مسألة ما إذا كان من الممكن التغاضي عن وجود مثل هذا الحيوان في بيت الربّ، من وجهة نظر قانون الوصايا. وكان قد تمّ استطلاع آراء أحبار عديدين مشهورين، وقد انقسمت الآراء، وكانت الأغلبية مع طرد الحيوان وإعادة تكريس بيت الربّ. لكن كان من السهل أن تصدر مراسيم من بعيد، أما في الواقع فكان مستحيلاً ببساطة مجرّد الإمساك بالحيوان، ومن ثم كان من المستحيل أيضاً طرده نهائياً إلى الخارج. ذلك أنه لو كان شخص ما قد استطاع فقط الإمساك به، ومن ثم أخذه بعيداً إلى مسافة نائية، فهل كان باستطاعته أن يكون قد حصل على شيء يقارب اليقين بتخلُّصه منه.
وكانت قد تمّت حقاً محاولات قبل سنوات طويلة مضت، هكذا قيل، لطرد الحيوان. ويقول خادم المعبد اليهودي أنه يتذكّر كيف كان جدّه، الذي هو أيضاً خادم للمعبد، قد أحبّ سرد القصة. كان جدّه عندما كان صبياً صغيراً قد استمع كثيراً من المرات إلى حديث عن استحالة التخلّص من الحيوان، ولهذا فإنه وهو يتحرّق شوقاً، ولأنه متسلّق ممتاز فقد تسلّل إلى الداخل ذات صباح مشرق عندما كان المعبد كلّه بكل أركانه وشقوقه معرضاً لضوء الشمس، ومعه حبل ومرجام، وعصا ذات مقبض معقوف....

بروميثيوس

ثمّة أساطير أربع تتعلّق ببروميثوس؛ فلقد كان تبعاً للأسطورة الأولى موثوقاً إلى صخرة في القوقاز لإفشائه أسرار الآلهة لبني الإنسان، وأرسلت الآلهة عقباناً تنهش كبده، الذي كان يتجدّد على الدوام. وتبعاً للثانية ضغط بروميثيوس نفسه، بدافع من الألم الذي يسبّبه نهش المناقير عميقاً عميقاً في داخل الصخرة، حتى أصبح هو والصخرة شيئاً واحداً. وتبعاً للثالثة تمّ نسيان خيانته بمرور الآلاف من السنين. نسي الآلهة، والعقبان نسيت، وهو نفسه نسي. وتبعاً للرابعة سئم كلّ امرئ ذلك الأمر الذي لا معنى له، سئمته الآلهة، وسئمته العقبان، واندمل الجرح في سأم. وبقيت هناك كتلة الصخر الغامضة التي لا تفسير لها – حاولت الأسطورة أن تفسّر ما لا تفسير له. ولمّا كان ذلك الغموض قد صدر عن إحدى طبقات الحقيقة التحتية، فقد كان عليه، لهذا، أن ينتهي بدوره إلى ما لا تفسير له.

بناء المعبد

خفّ كلّ شيء لمساعدته في أثناء العمل في البناء. أحضر العمال الأجانب كتل الرخام مصقولة التشكيل، تتوافق كل كتلة في التركيب مع الأخرى، وارتفعت الأحجار، واتخذت مواضعها تبعاً لتحرُّكات القياس التي اتَّخذتها أصابعه. لم يحدث قط أن وُجِد أي مبنى بمثل السهولة التي خرج بها ذلك المعبد إلى الوجود – أو على الأصح- أن هذا المعبد قد خرج إلى حيّز الوجود على النحو الذي ينبغي لمعبد أن يخرج به إلى الوجود. وحتى لا تنصبُّ عليه نقمة ما، أو أن يتدنّس، أو يتحطّم تماماً، كانت أدوات تتميَّز في وضوح بحدَّتها الفائقة قد تمَّ استخدامها في خدش شخبطات خرقاء على كل حجر – من أي محجر جاءت هذه الأحجار؟ بأيدي أطفال غير واعين، أو الأرجح تدوينات للبرابرة قاطني الجبل، وذلك كي تدوم أبديّة تتجاوز وجود المعبد.

بوزايدون

جلس بوزايدون إلى مكتبه مستغرقاً في حساباته فإدارة كل المياه تلقي على كاهله أعباء لا نهاية لها. وقد كان في مقدوره أن يتَّخذ لنفسه من المساعدين ما شاء أن يتخذ لنفسه منهم، وإن لديه بالفعل منهم الكثيرين، لكنه لمّا كان قد أخذ عمله بغاية الجدية، فقد تعيَّن عليه أن يراجع كل الأرقام وكل التقديرات بنفسه، ولهذا لم يكن لمساعديه سوى القليل من النفع له. ولا يمكننا القول إنه وجد متعة ما في ممارسة عمله هذا، فهو قد قام بأدائه فحسب. لأنه كان قُدِّر له القيام به. وكان، في الحقيقة، قد قدّم بالفعل التماسات عديدة انطوى عليها ملفّه، التمس فيها، على حدّ قوله، عملاً أكثر بهجة. لكن محاولة إسناد عمل آخر إليه، كان يتَّضح في كل مرة أنه لا يناسبه عمل قط، كما يناسبه عمله الحالي. وكان صعباً على أي حال، صعوبة بالغة، إيجاد عمل آخر يمكن أن يسند إليه القيام به، وفوق هذا كله كان من المستحيل بالطبع أن تسند إليه إدارة بحر بعينه، بصرف النظر عن حقيقة أنه حتى في تلك الحالة، فإن النتيجة لن تسفر عن تخفيف للعبء عن كاهله بل عن تقليل لمركزه؛ فبوزايدون العظيم لا يمكنه بحال من الأحوال أن يضطلع بمجرَّد عمل تنفيذي. وعندما قامت ذات مرة فكرة أن يسند إليه عمل بعيد عن البحر؛ أعيته مجرَّد الفكرة في حَدّ ذاتها؛ ذلك أن أنفاسه الإلهية كانت تضطرب وصدره النحاسي كان يشرع في الخفقان. وبالإضافة إلى ذلك لم تكن شكواه تؤخذ قط مأخذ الجد، فعندما يحدث عادة أن يتكرَّر أحد الآلهة كانت تقوم شكليات توحي ببذل الجهد الذي لم يكن منه بدّ لتهدئته، ولقد كانت هذه المحاولات الشكلية تجري مهما بدت الحالة خطيرة وميئوساً منها إلى أبعد الحدود، ذلك أن حركة التنقلات في المناصب فعلياً، كانت أمراً غير وارد بالمرة بالنسبة لبوزايدون، لأنه كان قد نُصِّب إلهاً للبحر منذ البداية، وكان عليه أن يظل كذلك. أمّا أكثر ما كان يثيره - وهو ما كان يبعثه على أن يسخط على وظيفته - فهو سماعه لتلك التصورات التي تكوَّنت عنه؛ وعن الطريقة التي كان يتجوَّل بها دائماً في مركبته خلال حركة المدّ والجَزْر، وهو يمسك بصولجانه ذي الشعَب الثلاث. بينما كان قد جلس طوال الوقت هنا في أعماق محيط العالم يراجع حساباته بلا إزعاج؛ عدا رحلة قصيرة كان يقوم بها بين الحين والآخر متَّجهاً الي جوبيتر؛ حيث كانت هذه الرحلة هي وحدها ما يقطع اتّصال الرتابة – رحلة كان يعود منها، فوق ذلك، في حالة هياج. وعلى هذا فهو لم يكن قد أتيحت له

حتى رؤية البحر تقريباً – ذلك أنه كان قد رآه رؤية عابرة في سياق طلعاته المتعجّلة إلى جبل الأولمب، ولم يكن قد تجوّل فعلياً قطّ في أنحائه. ولقد كان معتاداً أن يقول أنّ كل ما كان ينتظره، هو انهيار العالم؛ ثم قد تسنح له قبل ذلك ربما؛ لحظة ما من لحظات الهدوء على حافة النهاية؛ وبعد أن يكون قد أتمّ مراجعة خطّ أفكاره الأخيرة، قد يسعه فيها القيام بجولة سريعة قصيرة.
كان بوزايدون قد أصابه بحرُه بالسأم. وكان قد ترك صولجانه ذا الشعب الثلاث يسقط من يده؛ وجلس في صمت على الشاطئ الصخري. وكان أحد طيور النورس، وقد أصيب بالدوخة في حضرته، قد دوَّمَ محلِّقاً في دورات مترنِّحة حول رأسه.

جبل سيناء

يتجوَّل الكثيرون حول جبل سيناء. حديثهم مشوَّش، فهم إما يثرثرون وإما يصيحون، أو يظلّون صامتين. إلاّ أن أحداً منهم لم يحضر مباشرة عبر طريق عريض، ممهَّد حديثاً، طريق أملس يقوم بدوره في جعل خطى المرء واسعة، وأكثر سرعة.

مشكلة قوانيننا

قوانيننا عموماً ليست معروفة، فهي قد ظلت سراً من أسرار المجموعة الصغيرة التي تحكمنا من النبلاء، ونحن مقتنعون بأن هذه القوانين القديمة قد تمّ الالتزام بها بدقّة. وعلى الرغم من ذلك، فإنه مما يؤلم إلى أقصى حدّ أن يُحْكَم المرء بواسطة قوانين لا يعرف عنها شيئاً. ولا تشغلني التناقضات المحتملة التي قد تنشأ عند تفسير القوانين، كما أنني لا أفكر في الأضرار المشتبكة التي يتسبَّب فيها السماح لقلّة فقط من الناس، وليس لكل الناس، بأن يكون لهم رأي في تفسيرها. وربما لا تكون لهذه الأضرار أهمّيّة بالغة. ذلك أن القوانين بالغة القدم؛ وكانت تفسيراتها عبئاً اضطلعت به القرون، واكتسبت هي ذاتها- بلا شك- منزلة القانون، ومع أنه ماتزال هناك حرّيّة ممكنة للتفسير، إلا أن هذه الحرية قد أصبحت الآن مقيّدة للغاية. وعلاوة على ذلك فإنه من الواضح أن النبلاء ليس لديهم ما يدفعهم إلى أن يتأثّروا في تفسيراتهم بالاهتمامات الشخصية الضارّة بنا، ذلك أن القوانين كانت قد صُنِعت لمصلحة النبلاء منذ بداية البداية، فهم أنفسهم يقفون فوق القانون، ويبدو أن هذا هو السبب في أن القوانين قد عُهد بها بصفة خاصة إلى أيديهم. ثمة حكمة في ذلك بالطبع. من ذا الذي يرتاب في حكمة القوانين القديمة؟ - لكن ثمة مشقة لنا أيضاً، وربما كانت هذه المشقّة أمراً لا يمكن تجنُّبه. إن وجود هذه القوانين مع ذلك، هو في الأغلب، مسألة افتراض. فثمة تقاليد تقول بأنها موجودة، وبأنها سِرّ قد عُهد به إلى النبالة، إلا أنها ليست، ولا يمكن أن تكون أكثر من مُجَرَّد تقاليد قد صَدَّق عليها الزمن. لأن جوهر وجود شِفرة سرّية ما، هو أنها يجب أن تبقى خَفيّة.
ولقد تفحَّص البعض منا، من بين الشعب، بانتباه، أفعال النبالة منذ أقدم الأزمان؛ وامتلك سجلّات، سجّلها أسلافنا الأوائل ، وهي سجلّات قد أكملناها نحن بوعي، ويزعم هذا البعض منا أنهم يمكنهم أن يدركوا من بين ما لا حصر له من أعداد الحقائق، اتجاهات أساسية بعينها تسمح بهذه الصياغة التاريخية أو بتلك. لكن عندما نسعى طبقاً لهذه النتائج التي تمّ تفحصها بتدقيق، وتنظيمها منطقياً، إلى أن نوجِّه أنفسنا على نحو ما نحو الحاضر أو المستقبل، يصبح كل شيء مفتقراً إلى اليقين، ويبدو عملنا فقط مُجَرَّد لعبة فكرية؛ ذلك أن هذه القوانين التي نحاول أن نفسِّرها ربما لا تكون موجودة على الإطلاق. وثمة جماعة صغيرة العدد يعتقدون بالفعل بهذا الرأي، ويحاولون أن يظهروا أنه؛ إذا وُجدت أية قوانين، فإنها لن تكون سوى هذا: القانون هو كل ما يروق للنبالة أن تفعل. وترى هذه الجماعة في كل مكان، فقط الأعمال التعسُّفية للنبالة؛ وتنبذ التقاليد الشعبية، التي تملك فقط، في رأيهم، بعض الميزات الطفيفة الطارئة التي لا تقوى غالباً على مواجهة أضرارها الثقيلة، ذلك أنها تمنح الشعب أماناً زائفاً خادعاً، زائد الثقة بالغير في تصدّيها للأحداث الواردة. ولا يمكن أن ينكر هذه الأضرار أحد، إلاّ أن الأغلبية الشاملة لشعبنا تعلّلها بحقيقة أن التقاليد هي بطبيعتها أبعد ما تكون عن الاكتمال، ولا بدّ من أن يتمّ المزيد من التقصّي الزائد في أمرها، ذلك أن المادة المتاحة، على ضخامتها التي تتبدى بها، ما تزال بالغة العقم؛ وأن قروناً عديدة لا بدّ لها أن تمرّ قبل أن يتمّ لهذه المادة الكفاية حقاً. هذه الرؤية التي تبعث إلى هذا الحدّ البالغ على عدم الارتياح في ما يتعلّق بالحاضر، لا يخفّف منها سوى الاعتقاد بأن الوقت سوف يحلّ في النهاية عندما تبلغ التقاليد وبحوثنا فيها معاً نتائجهما، ويجنيان- كما يقال- هامشاً لالتقاط الأنفاس، عندما يُقَدَّر لكل شيء أن يصبح واضحاً، سوف ينتمي القانون إلى الشعب، وسوف تتلاشى النبالة. ولا يستند هذا على شيء من روح الكراهية للنبالة؛ لاشيء من هذا على الإطلاق، ولا يحسّ أحد شيئاً منه. إننا ميالون أكثر إلى كراهية أنفسنا، لأننا لم نبدِ جدارتنا بأن نُؤتمن على القوانين. وهذا هو السبب الحقيقي في أن الجماعة التي ترى أنه لا يوجد أي قانون قد بقيت جماعة صغيرة العدد إلى هذا الحدّ، على الرغم من أن منهبها هو من نواحٍ بعينها منهب بالغ الجاذبية؛ ذلك لأنه يَعترف اعترافاً قاطعاً بالنبالة وبحقّها في مواصلة الوجود.
ويمكن للمرء فعلياً أن يعبّر عن المشكلة فقط في صورة مفارقة من نوع ما: أي جماعة قد تجحد، ليس فقط كل اعتقاد في القوانين، بل تجحد النبالة هي أيضاً، سوف تكسب الشعب كله خلفها؛ إلا أنه لن يتسنّى لمثل هذه الجماعة أن تظهر إلى الوجود؛ ذلك أنّ أحداً لن يجرؤ على أن يجحد النبالة. إننا نعيش فوق حدّ السكّين هنا. وقد لخّص أحد الكتاب الأمر ذات مرة، على هذا النحو: إنّ القانون الوحيد المرئي والذي لا ريب فيه، ذالك المفروض علينا، إنما هو النبالة، فهل لا بدّ لنا نحن أنفسنا أن نحرم من هذا القانون الوحيد؟.

سمكة سلمون تقفز فتضطرب السّحُب في النهر

ترجمة: خالد النجار

كثيراً ما تبدو قصيدة الهايكو، وللوهلة الأولى في الترجمات، شكلاً شعرياً مقتصداً في اللفظ يسير التناول؛ فهي لا تتجاوز بضع كلمات موزّعة على ثلاثة أسطر، وقد تذكرك بقصيدة البيت الواحد في التراث العربي، بل كانت في البدء تكتب في سطر واحد شاقولي ثم انشطرت إلى مقاطع ثلاثة. بيد أنها- وكما يقول نقّادها- ليست بكل ذاك اليسر وتلك الخفة التي تتبدّى للقارئ في الترجمات، إذ لها بنية إيقاعية صارمة تتشكّل من سبعة عشر إيقاعاً مضبوطة بلا نقصان أو زيادة تتوزّع بالتناوب على الأسطر الثلاثة: السطر الأوّل خمسة إيقاعات، والسطر الثاني سبعة إيقاعات، والسطر الثالث خمسة إيقاعات. وهي من ناحية المحتوى والمضمون- وكما يحددها نقّادها- ليست قولاً مأثوراً ولا حكمة ولا مثلاً سائراً ولا آبدة. الهايكو هو اقتناص لحظة من عبور الزمن في الطبيعة؛ لذلك كثيراً ما يأتي فيها ذكر الفصل من السنة. هل أقول تلك اللمعة الومضة كما ترتسم في ذات الراهب مثل شعاعة شمس في قطرة ماء، وكما يصفها النقاد سهم يأخذنا إلى مركزٍ للحياة؟ وهي لا تصف العالم رغم توسلها مواد الطبيعة، بل تقدّم صورة العالم وارتسام العالم في ذات الشاعر، العالم في لحظة خاطفة من عبوره.

ولأن كلّ لحظة هي واقعة متفردة فكل قصيدة هايكو متفرّدة، والشاعر يسمّي الأشياء دون إقحام عاطفة أو فكرة، وعلى القارئ اكتشاف المخفي اكتشاف جسد النص الروحي. يقول الشاعر توهو: «تثبّت قصيدة الهايكو الأشياء الزائلة في برهة معيّنة وقبل أن تنطفئ في الروح... الهايكو يصور لحظة عابرة تهزّ القارئ». ويقول باشو وهو أحد أكبر شعراء الهايكو الكلاسيكيين: «الهايكو الجيّد هو على صورة نهر قليل العمق حيث نلمح في سريره الرّمل الدقيق».

ريح خفيفة
تنبعث
من غناء الزيزان

(عيسى)

فوق الجدول
يسابق اليعسوب
صورته المنعكسة على الماء

(شيو)

والهايكو حسّ صوفي بالعالم فليس لدى اليابانيين ذاك الفصل بين المقدس والمادي الذي نجده في ثقافات المتوسط والغرب الحديث لذلك كثيراً ما مارسه الرهبان الزّان ZEN . الهايكو هو ذاك اللاّشيء الذي يمضي بنا إلى أعماق العالم.

خمسة وعشرون هايكو

غناء زيز الحصاد
أسمعه
وهو يلمس القمر

(مجهول)

***

في عيني القطة
لون بحار
آخر الصيف

(يوري)

***

جرس الأقاصي
كم يترجّع وصوله
في ضباب الربيع

(أونيتسورا)

***

بعدما تأمَّلت القمر
ظلي عاد معي
إلى البيت

(صودو)

***

في الماء الذي أخرجه من البئر
تلتمع بداية
الربيع

(رانغاي)

***

تويجات الوردة الصفراء
هل ترتعش وتسقط
بفعل ضجيج المياه الهادرة ؟

(باشو)

***

سقطت زهرة كاميليا
صاح ديك
سقطت أخرى

(بايشيتسو)

***

بُحْ للصفصافة
بكل قرفك
بكل رغبات قلبك

(باشو)

***

القبّرة -
وحيداً يسقط صوتها
و هي لا مرئيّة
(آمبو)

***

القبّرة وهي تغنّي
تغيّر شكل
الغيوم
(زاين)

***

الفراشة
راكسة فوق جرس المعبد
نائمة
(بيزون)

***

مولهة بالزهور
مذهولة بالقمر
الفراشة
(شورا)

***

الشمس الغاربة
تتوانى فوق ذيل
التدرُّج الذهبي
(بيزون)

***

قمر الصّيف
مسّه خيط
قصبة الصيّاد
(شيو- ني)

***

برد اللّيل
من ضجيج الماء
المتقاطر في البئر
(إيسا)

***

عار
فوق حصان عار
تحت المطر النازل شآبيب
(سامبو)

***

السمكة الصغيرة
مندفعة إلى الخلف
في المياه الوضيئة
(كيتو)

***

هيكل بوذا انطفأت أنواره
فالغرفة بأيدي
الدمى
(غيودي)

***

سمكة سلمون تقفز
فتضطرب السّحُب
في سرير النهر
(أونيتسورا)

***

داخل اللّيل الطويل
صوت الماء
يقول ما أفكر فيه
(غوشيكي)

***

السمكة وراء زجاج النافذة
منبهرة
بهذا الصباح الخريفي
(يوزه بيزون)

***

كم هو محزن
أن تسرِّح حصاناً
وحيداً في الفراغ!
(رويكان)

***

حاملاً قنديله
يذرع الرجل بستانه
وهو يبكي الربيع
(يوزه بيزون)

***

في ريح الشتاء الباردة
رجل ثابت النظرات
يمرّ فوق حصان
(رويكان)

***

من أحلامي يأتي
النقيق البعيد
للضفادع الخضراء
(رويكان)

لَمَسَات

دانييل بولانجيه
ترجمة - مبارك وسّاط



لمسةٌ على الانتظار

مُلتهباً بين المرايا
يكتسي الصَّمت
هيئةَ المحبوبة

لمسة على الرّسّام الجيد

إذْ يمسحُ فُرْشاتَه
يجعل من الخِرقة التي يستعمل
أثراً فنياً كبيراً أيضاً

لمسة على الحقل المُوحش

المسلكُ وسَط نباتات الذُّرَة
الذي يُشرف عليه القمر الأحمر
سبق أن رأيتُه من قبلُ في حُلم
كان في ذلك الحلم حتّى البردُ
ذو رائحة التّفّاح
وعلا نداءُ طائر بلا شجرة
واهتاجَ الظّلّ الذي كان يتجمّع
ويرتعشُ في أسفل سنبلة
لكنْ جاءني ذلك الشّخص وسألني

عن الطريق والسّاعة
وعمّا إذا كان لديّ ما يُشرَب وما يُؤكَل
ما دمتُ واقفاً هناك
بلا حِراك
ومنذ أمد طويل

لمسةٌ على الجنون

إنّه يُغْلِق مروحة البحر
ولا تعود الرّيح سِوى خَفقٍ
لِجناحيْ كاسِرٍ لا يتحرّك
ويفترسُ الشمس

لمسة على المزاج

لِمَ هذا القلق
إزاء غطاء المائدة الذي لا تَصِمُهُ لطخة
وفوقه الإناء النّحاسيّ والبَيْضة
يُوازِنانِ غَسَقَيهما؟
ما مِنْ حِكايةٍ تُرْوى لنا
ولنا في هذه الأغذية رغبة.
لكنّ البيضة والإناء هما في إطار
والإطار في مُتحف
والمتْحف يُغْلَق في المساء
في ذكرى جهود الرّسّام الشّاقّة.

لمسة على امتلاك العالَم

من ذاك الحُبّ الكبير
بقي في مُؤَخَّر خزانة
قليلٌ من الشّعر على فرشاة

لمسة على الخطأ

المرأة الطّاهرة حلّتْ شَعرها
في عُرضِ الشّارع
سلالِمُ العشيق بِحيويّة اللهب
جعلَتْ منها رماداً

خلف الباب
السّماء تحصُرُ نفسها في كأس
ومعها كلُّ غُيُومِها

لمْسَة على الخائنة

لقد تركَتْ لي كلابَها
تلك الأحزان الكبيرة التي يُداعبُها المرء

لمسة على كتلة العظام

الكلبُ الذي يُشبه روحي
بقي واقفاً
أمام ذِكْرَاي

لمسة على الحاضر

تُقْلِعُ ذِكْرى
من مَدْرَجِ الذّاكرة الطّويل

وتَسْقُطُ وتَتحطّم

لمسة على الحُبّ من أوّل نظرة

الحدائق تُجَعِّدُ حريرها
والأزهارُ دون أن تُحَرِّك شفاهها

تتغنّى بِجِيدِ عابرةٍ لا ترى شيئاً بعينيها
خُطًى معدودات كانتْ كافية لِيُقالَ كُلُّ شيء
ممّا تُعَلِّمُه الكتبُ خلال حياة طويلة

لمسة على الغَواية

رغبتي بِخُطى ذئبة
تمضي رفقة القمر
حتّى النّوافذ غير المُحْتشِمة
الليلة التي تتدلّى يَدُها الشّاحبة
ويَنُوسُ بها سريرٌ مُعَلَّق
أنفاسُها على رقبتي

لمسة على الحرارة

تلك التي تتعرّى
بين المرايا
النّهار ذو العينين الواسعتين ينهشُها بنظراته
أيْدٍ أُخْرى غير يديها
ستستطيع اجتيازَ الجداول والرّوابي
سَتُزيّنُها بقليل من الليل

لمسة على الضّوء المعاكس

تنزل الشّمس من عربةِ أَحْصِنة
جنْبَ البحر الهامد
قفافيزُ من جِلْد رقيق تلعبُ متظاهرةً
بأنّها طيور
ضَحْكةٌ تُفْرِغ أعماقَ السّماء
فيبقى أثَرُ شفتين
تتذكّر الرّوحُ ولادتَها العسيرة
قَيْصَريّةَ الكآبةِ الأولى

لمسة على الاحتضان

تُفّاحةٌ على المائدة احتفظتْ بالضَّوء
تنسحبُ المرآة
آخذةً طريدتيها

لمسة على الشَّفَق

قُرْبَ جدولِ الماء تَسْهَر نجمةٌ ثُمّ تغطِس
كاسِرٌ تلقَّف الضّوء المُتَشَكّي
ها هو صِياح الدّيَكة الذي يُدْمي الليل
الخوفُ يَفْصِلُ مَشْهَداً حادَّ الزّوايا
حيثُ نَسْمعُ النّدى يُولَدُ مُرْتَعِداً

لمسة على فندق إقامة عابرة

السّماء ذاتُ صيحة الدّيك
هي من خَزَفٍ مُتشَقّق.
رَجُلٌ ينامُ في الرّدهة المحاذية،
لقد كان عليه ألا يُطفئَ مصابيحنا
ألّا يتركنا في ظِلّ خطيئته.

لمسة على التّأمّل

أمام ساعة الحائط المغمومة أبَداً
شيءٌ ما قَصِيٌّ أكثر من الخوف
يتحرّك فينا

لمسة على الحيّ العربيّ

قطعة السّلاح أَسْفَلَ سَفْحِ الشّمس
تحرسُ مشهداً هَشًّا
من زُجاجٍ وحِبْرٍ ناشف

لمسة على الرغبة

للمساء رقّةُ كتف

العاشقان في حديقتهما الضّيّقة
لمْ يُغْلِقا الليل جيّداً
كلبٌ يُهَشِّمُ عظْم نَيْزَك
والذي توقّفَ خلف الحائط
تَخْطُر بباله الجهة الأخرى من الأرض
حيثُ يرقُصُ النّهار
فَخوراً بأهدابه الطّويلة

لمسة على العزلة

ليل تُعَدُّ خطاه
حول البيوت التي من دون حُبّ
المرايا تنتظر
متواجهةً
موتَ مصباح

لمسة على الشُّؤم

للسّماء التي تُوَجّهُ عيونها
صَوْبَ أزهار الصّباح
وجهُ طِفل
الرّيحُ تُخْرِجُ قططها
لماذا تأتين أنتِ خرساءَ مبهورةَ النَّفَس
أيّتُها الكآبة
الشّبيهةُ بأولئك العجائز اللواتي ينظُرْنَ إليك
من عتبات الأبواب
والسّواد الملازم لهنّ
لا يموتُ أبَداً؟

لمسة على الحِداد

الأرملة تجلس في حقل الخشخاش
يُصبح للأزهار في يَدِها
ارتعاشُ ذاكرتها



ما تتميّز به قصائد دانييل بولانجيه، هو أنّ كلّا منها تتضمّنُ ما بين بيتين وعشرة أبيات، وتحملُ عنواناً يبدأ بـ: «لَمْسَةٌ على...». وهكذا نجد من بين عناوين القصائد المترجمة أدْناه: «لمسة على الانتظار»، «لمسةٌ على الحقل المُوحِش»، «لمسة على الجنون»... والقيام بلمسة على شيء ما، في العادة، يعني تشذيبه أو تهذيبه أو تنقيحه بشكل طفيف وسريع، كما هو الحال في قولنا: «فلانٌ يضعُ بِضْعَ لمسات على قِصّته»، مثلاً، أمّا لمسات دانييل بولانجيه، فهي أبعد مدى، إذ إنّها تتمّ عبر نظرة جديدة إلى هذا الشّيء، أو ذاك الموضوع، أو تلك الصّورة الذّهنيّة، تَطْبعُها الشّاعِريّة والنُّزوع الإبداعيّ.
وُلِدَ دانييل بولانجيه في مدينة كُومْبيينْ في فرنسا سنة 1922، وهو روائيّ وكاتب قِصّة قصيرة وشاعر وكاتب مسرحيّ وممثّل سينمائيّ وكاتب سيناريوهات. في سنة 1983، أصبح عضواً في لجنة تحكيم «جائزة غونكور»، وفي 2008، استقال من اللجنة المذكورة. صدرتْ لهُ أعمال كثيرة جِدًّا، نكتفي بأن نذكر من بينها: في مجال الرّواية: «مرآة من هنا»، «الباب الأسود»، «الأرعن»، في الشِّعْر: «أيّتها النّافذة يا سفينتي»، «ضاحية الجِنّيات»، «من صوف ومن حرير»، «فندق الصّورة».
وقد جُمِعَتْ مختارات من العديد من مجموعات الشّاعر في ديوانٍ نشرتْهُ دار غاليمار، سنة 1988، في سلسلة «شِعْر» التي تُخصّصُها للأعمال الشّعرية المرموقة جِدًّا. يحمل الدّيوان المذكور عنوان «لمسات»، ومنه اخترنا القصائد التي نُقَدّمُها مُتَرْجَمَةً إلى العربِيّة.

وإذا الموؤودون...

حسن أردّة

ألأنَّ عددَنا كَانَ كَبيراً جداً، فلم يكن «الأب» يهتم بتنكُر وجوهنا في المناسبات التي نراه فيها على عربته المنهَّبة؟ في الواقع لم يكن ينظر إلى أيِّ منا إلا نادراً، وإذا حدث فسوف يتّخذه الابن المحظوظ عيداً وذكرى يفخر بها بيننا. وحين يقرّب إليه منا فرداً لا نراه مرة أخرى أبداً. في سريرتنا نعلم أنه يبادلنا النفور نفسه، لعله أيضاً شعور ممزوج بغيرة حاقدة: ففي الوقت الذي كنّا نهرَم سريعاً منتقلين إلى قوافل المنسيّين، لم نكن نعرف سرّ احتفاظه بفتوته، حتى لَيراه الناظر شاباً في مثل سنّي. ولكن أصحابه ـ الذين يبدون أكثر منه حيوية بالطبع ـ يتمادون في مدح قوّته وقدرته وشبابه الممتدّ عبر الأجيال، خصوصاً على مسامعنا. محض نفاق طبعاً، ولكنّ فيه جانباً كبيراً من الصحة. فهذا الأب العجِيب الذي يتفرّد بين أصحابه بلباس متناقض، تعلو فيه ربطة العنق على السروال التقليديّ الفضفاض، هذا الأب الذي لم يكن يتورَّع عن وضع السبحة جانباً ليمسك سيجارة الحشيش من صديقه المقرّب «فابيو» السمين، كان صلداً كالحجر ذا قوة سحرية تكمن في أساور يديه الذهبية التي ترتبط بجنّي غير مرئي كما كنا نعتقد!

وأهمّ ما كنا نعرف أنه يعرفه عنا هو شدة كراهيتنا له وخوفنا القديم منه.

عدا كل هذا يظل الله بعيداً، بعيداً جداً لدرجة أننا لم نكن نعرف هل يدري في عليائه بما يجري في بيتنا الجبلي الكبير أم لا!

وتجمعُنا الجحور فنفرك أكفّنا من القَرّ، ثم تستمرّ حكاياتنا حتى الفجر. نرمق الدخان المتصاعد من القمة بحسَد فِطري لا نملك أن نداريه إلا بالدعاء والنكات والحشيش، عاطلين عن أي شيء سوى الحفر في الجبل كل يوم، لا ندري لمَ، وأظنها عادة ولّدتها سنون الفراغ الطويلة، العادة سرّ من أسرار البقاء كما يقول أبونا في خطبه. وهكذا يُنسى بسرعة الموتى والمعطّلون لمَرضٍ والمنفِيُّون في قنوات «المجاري». كان يفرِض علينا أن نحفر كل يوم في جانب من جوانب الجبل، وحين تلتقي الحفر الشرقية بالغربية، يأتي برجال غرباء ليأخذوا التراب في أجولة نحملها لهم حتى أسفل الجبل ثم نعود. لا نبدي رأياً ولا احتجاجاً. ويردِّد الفقيه العجوز في جمعة الزيارة:

«أطِع أباك تَفُزْ بالآخرة»

وكان بعضُ العاقِّين ممن عادوا من «المجاري» القديمة يردِّدون باحتجاج خافت:

«والدنيا.. والدنيا..»

وحين كان يُسمع لأحدهم صوتُ احتجاج مرتفع، يأتي من يعيده مرة أخرى إلى «المجاري» حتى يؤوب إلى رشده. ولكن الأمر مختلف هذه المرة، كثُر زوار «المجاري» منا كما كثر الغائبون، لا يخلُو جُحر من ابن تَمَّ تأديبه، وحين نَسمَر حول الجمر الواهن يكشف «الجيلاني» عن جسده فنرى أخاديدَ وثقوباً. ونتبادل نظرات التساؤل عن العالم الأسود الغارق أسفل الجبل. يصمت «الجيلاني» قليلاً وهو يسوّي ملابسه الرثّة، ثم يقول بهدوء:

«لا يمكنني أن أصفها لكم، إنها سوداء لا ألوان فيها».

ويسأله فضولي:

ـ« ماذا تأكلون؟»،

ـ «لا شيء، نقضم أظافرنا حتى نتعوّد، ومن العادة ننسى أنفسنا فلا نلتفت إلى أننا نأكل بعضاً من أصابعنا».

ولا نصدق، فيرينا كفّه مبتورة الأنامل. يقول:

ـ «لا أذكر أنني أحسست بالألم».

ونستغرب من حكايته، فنغرق في الشكّ. ويسأل البعض في احتجاج خافت حَذراً من كيد الوشاة:



الرسوم: Simon Prades - ألمانيا

- «لم يفعلُ أبونا بنا ما لا يفعله أصحابه بأبنائهم؟»

ولم نكن نملك جواباً لسؤال الصحو هنا، إلا بالغرق مرة أخرى في الدعاء والنكات والحشيش. وهكذا تتكرّر يومياتنا بين الحفر والسمر وحكايات الرهبة في دوراتها المقدسة حتى يأتي يوم الجمعة، حين نصطَفُ عبر دروب السفح الملتوية مبتهجين بأشعة الشمس ممتنّين للنظافة الأسبوعية التي تفرضها الهيبة الأبوية على الطرقات والجدران. وشوقنا إلى العربة المذهّبة لا يضاهيه شيء. وتزغرد الجواري، ويردّد الأطفال الصغار:

- «أبونا.. أبونا.. نحبك.. نحبك..».

ويشير إلينا بكفّه فلا نرى من جسده الهائل الحائل بيننا وبين قرص الشمس إلا أصابعه المذهّبة تلمع فيها الخواتم. وتجول الخيول العشرة بين الحشود المتزاحمة حاملة مع الأب رهطاً من أصحابه الإفرنجيين غريبي السمت والأطوار، لا يظهر منهم غير رؤوس قبعاتهم السوداء، فيما يظل هو يلوّح بيده مبتسماً ابتسامته التي لا يطالها الملل حتى يغيب في الأفق مع ذيل الأشعة الغاربة. ثم يحلّ الليل ويتلوه نهار مظلم مغيّب الشعاع

خلف سحب ثابتة لا تتحرّك، كأنها عين أبينا على يوميّاتنا. وننتظر انزياحها عن سمائنا في جمعة البروز، فلا ندري أننتظر العربة المنهّبة أم ضوء الشمس يغمر عيوننا المثقلة؟. كنّا نسمع ولكن لا نصدق شيئاً، نسمع كثيراً ونفهم قليلاً، ولا نتذكّر إلا قليلاً مما نفهمه عن امتداد «البراري» القريبة التي لم تزرها إلا قلة من الهاربين من دون أن يعودوا بخبر. ومن «المجاري» يعود الجيلاني ذات أربعاء ليتوّسط جلسة الحشيش، ويرفض مشاركتنا فنرفع حواجب الدهشة، يتساءل ملولاً:

«ألا يوجد في هذا الجبل إلا الحشيش؟».

ويحرّك السؤال الظهور المستنِدة على الحَجَر والتراب، فيقول عبد الصبور ناصحاً:

- «اِحمد لأبيك نعمة الحشيش فلولاها لَمُتْنا من الأرق».

وعبد الكريم يتكلّم ولا يحذر واشياً، صريحٌ كصراحة هذا الظلام، يقول مفجِّراً ما كان يُسِرّه سابقاً على حذر:

- «غارقون في الظلام. ما بَركاتُ أبيكم إلا لعنة صبّها الله عليكم لذُلّكم».

وتختنق الأنفاس في صدورنا، وتلمع عين عبد الصبور في ظلام الجلسة فنتوجّس، ثم يصرِّح بنواياه التي نعرفها:

- «بل عليك لعنة الله ولعنة أبيك، وما أراك إلا غارقاً في سواد «المجاري» غداً».

ونصمت، ويصمت الجيلاني احتراماً لسنّه وخوفاً من وشايته، ولكني ألمحه صباحاً في حُفر التعَب مارّاً على الأجساد الهزيلة، يمدّ يمناه سليمة الأصابع من جيبه، فيلكز أكتاف عبد الكريم، وعبد السلام، والمهدي، والطالب، وينبّهه شيطان شكّه إليّ فيتفحّصني بارتياب وجِل، ثم يوَليني ظهره تاركاً إياي لشعور مزعج. ويأتي البرّاحون بعد سويعات الغفلة والغرق في الغبار، يتجوّلون ناشرين أسماء الهاربين بين الدروب. وأبحَث عنهم مساءً فلا أقف لهم على أثر، وأسأل الصّبية اللاّهين في الأوحال من دون فائدة. ولكنهم يذكرون أسماء الهاربين بإعجاب، فيزداد بحثي حماسةً. وبمرور الساعات أعلم أن كثيرين غيرَهم اختفوا وكثيرين غيري يبحثون. أتذكّر نظرات ارتياب الجيلاني. يسكُنني قلقٌ وضيع. تقودني قدَمايَ إلى طريق الغابة حيث الجامعُ القديم الخرب. أسَلّم على الحُفّاظ المُطأطئين على ألواحهم ولا يردّون سلامي، وأحاول أن أسأل فقيههم، فيطردني بحركة سريعة من يده ثم يعود إلى غَفوه. وأبتعد عن المسجد، ولا يزال صدى همهمات الحُفّاظ مبهمَةَ المعاني يصل أذنيّ. وأبصر والِدَتي فوق الصخرة الكبيرة جالِسةً تنتظر الغروب، وألوم نفسي على إهمالي الطويل، فأهْرَعُ إليها مدفوعاً بذنبي، أقبّل يدها النحيلة الشفافة، فتنظر إلى عيني بعتاب أليف:

- «أخّرك الشكّ كما هو حال الآخرين».

وتُنبيني فراستُها في خجلي الذي عُرفت به، فأشير بيدي في الهواء تائهاً، وأتلعثم في تبريراتي. وتقول هي في ودٍّ وألم:

- «كلُّ ابن يُرمى مني في حُفَر الجبل لا يخرج إلا ميتاً أو مريضاً. أضاقت بكم الأرض، أم استقوى عليكم أبوكم بضعفكم؟».

فأخفض رأسي وأنا أجلس القرفصاء مقابلاً جلستها. لا شيء إلا أنا وهي وأشجار المقابر تحرّكها نسمات وَانِية تحمل من ثرى المدفونين روائحَ الزعتر والريحان. ولا زلت غارقاً في تبريراتي الداخلية. ولكن الصوت الذي أنهضني اليوم صباحاً أليف رغم حداثته، وتسألني مرة أخرى:

- «ما الذي أخّرك عن أخوتك؟».

- «الجيلاني لا يثق في أحد، والآخرون يستخفّون بحداثة سني، ولم أعلم بِنيّاتهم إلا فِراسةً».

- «يحقّ لهم ما دمتَ لم تعرف ما أنت عليه».

- تُخيفني قصص «المجاري»!

- «ما دفنَكم في حُفَر الجبل أحياءً غيرُ صَمتكم. وأما زوّارُ «المجَاري» فهم أحبابي وصفوتُكم».

- «أبونا قوي والجِنّي يعينه، وأصحابه كثر».

وأبصِرُ في عينيها تبرّماً:

- «الشكّ بينكم يزيده قوة، أما قصة الجنّي فليست سوى ابتداع من مدّاح مسترزِق».

وأغرقُ في حيرتي، فأصمُت عابثاً في تراب الأرض بأصابعي، أحسّ بنظراتها تتفحّصني، أنظر إليها، أجدها تبتسم، لم تزدها القرون الطويلة التي قضتها في خلاء المقابر إلا ضياءً ونضارة رغم نحول جسدها وشفافيته. وأقف لوقوفها منتظِراً كفّها المحبوبة بين شفتيّ:

- «ستجدهم عند المنابع ينتظرونك».

- «قريباً ينزل الظلام، فكيف لي برؤيتهم؟».

- «هم سيرونك».

- «لقد تبرّموا مني!».

- «اِئلفْهُم !».

ومسّدَت شعْرَ رأسي مبارِكةً، وقالَت في خُفُوت:

- «اليوم يحين الوفاء. قُم».

وكان عليّ أن أصعد المنحدَر الوعر الذي يردِمه والدنا كلّما عبرَه عائداً بخيوله إلى قمّة الجبل، واسترحت قليلاً لاسترجع أنفاسي اللاهثة، فألقيتُ النظرة الأخيرة على السفوح الهاوية فوجدتها تغرق أكثر في الضباب والسكون.

لعنة المبدعين

وئام المددي

يا ربّ.. ألهمني السرد!

كنت لمدّة طويلة متشرِّداً في دروب العالم الورقي، ذلك العالم اللامرئي الذي يغلِّف عالمك، تنتشر على بقاعه كل دويلات الخيال التي شيَّدها المبدعون، بمدنها وأزقتها وبيوتاتها، تسعى على بطاحها المترامية كل الشخصيات التي نسجها الكتّاب، ورسمها الفنانون، وتغنّى بها الموسيقيون.. لقد كنتُ سارداً معطّلاً تائهاً بين الأوراق البيضاء الخرساء علّي أجدكاتباً يتلقّفني من مملكة الضياع، ويقبل أن يشغِّلني عنده. لكن القدر أبى إلا أن يرميني في قبضة حفنة من قطّاع الطرق وقراصنة السرد المنتشرين في بقاع العالم الورقي، لأبدأ من يومها رحلة النخاسة.. لقد صرت بضاعة مزجاة في سوق السرد، أُعَرض للبيع مع بقية الأسرى من الساردين فوق منصّة للفرجة وما من كاتب أراد اقتنائي! كنت على الدوام أحمل بين يدي لافتة كُتِب عليها وصف موجز عني: «سارد أزيتيكي تشرب الواقعية السحرية مع عصير (الماراكوجا)(1) ومضغها مع قطع (الشيرازكو)(2) الشهية.».



ذات مرة، وبينما كنتُ أنزّ حيرة وأغرق في بحيرة هواجسي، إذا بي ألمح شبحاً أسود يشقّ الزحام بهدوء. كان الشبح يقترب مني، فيزداد مع اقترابه خفقانُ ارتباكي. وقف الشبح الأسود أمامي وأنا لازلت أحمل لافتتي بأناملي المتعرّقة. كان الشبح يرتدي رداءً أسود فضفاضاً كأنه يخاف أن يتم التعرُّف إليه، كان مظهره يثير الشكوك.. وَزَّع صاحب الرداء الأسود نظراته يميناً وشمالاً كما لتحرسه نيابة عنه، ثم اقترب قليلاً مني وهمس بصوت أنثوي خافت:

- أنت من حفدة غابيتو(3) إذن..؟

أجبتها بابتسامة ذكية:

- وأنتِ من قرّائه..

أجابت بحزم:

- أخيراً وجدت ضالتّي.

ثم لملمت أطراف ردائها، واتجهت صوب القرصان النخاس. وبعد أن تبادلا الوشوشات والهمسات، قرّر القرصان أن يبيعني لها مقابل أن تكتب عنه قصة، ولم ترحل إلا بعد أن وقّعت صكّاً تثبت فيه اتفاقهما، ولحدّ الساعة لم نكتب قصة عن ذلك القرصان!

ساقتني تلك الفتاة الغامضة إلى دفاترها، وجدتها ملأى بالخربشات، وبرؤوس أقلام أهدر مدادها بين السطور، وببدايات تنتظر نهايات، وبنهايات تبحث عن بدايات، وبجمل يتيمة لم تتبنّها أية قصة بعد.. كانت فوضى سردية بحق!

فكرت للحظة أن أنظّف المكان، أو أن أصنع من خردة السرد هذه قصصاً ما، لكنني سمعت نقاشاً صاخباً يتناهى إليّ من الصفحة الموالية.. قفزت إذن إلى الضفة الأخرى، وإذا بي أمام مائدة اجتمع حولها ثلاث شخصيات ورقية: فتاة فاتنة ترتدي فستاناً ناصع البياض تفوح عطراً، وكهل غليظ الطباع ذو لحية مهملة يرتدي معطفاً سميكاً، وطفل يرتدي أسمالاً، يخفي وجهه بكفّيه. كنت أقترب منهم بهدوء حتى لا يلحظوا وجودي، لكنني تعثرت بإحدى الجمل المكتوبة على الصفحة فسقطت أرضاً.. التفتَ الثلاثة إليّ (الطفل الصغير كان ينظر إلي من خلال فراغات أنامله) اقتربت مني الفتاة العطرة ذات الفستان الأبيض، ومَدَّت يدها إليّ كي تساعدني على النهوض:

- لا بد وأنك السارد الجديد الذي حدثتنا الكاتبة عن قدومه..

لم أنطق، اكتفيت بتأمُّل تمثال الجمال هذا الذي كان ماثلاً أمامي.

تبعت تلك الحورية العطرة وجلست في مقعد قربها، فيما كان الكهل العبوس يرمقني بشزر. وبعد لحظات إذا بي أرى الفتاة التي اصطحبتني من سوق نخاسة السرد.

- أهلاً بك بيننا.. أعرفك أولاً بنفسي، أنا فتاة مصابة بمتلازمة السرد، أريد كتابة رزمة من القصص إلا أنني أعاني حالياً من شحّ في الأيدي الساردة، فأغلب من كان يعمل معي من ساردين إما قضوا في حادث مُدَبَّر أو غير مُدَبَّر، أو أحيلوا إلى التقاعد، أو انتحروا، أو وقّعوا استقالاتهم ليشتغلوا مع كاتب آخر، أو اعتزلوا السرد نهائياً.. لم يتبقّ لي سوى هؤلاء الثلاثة: السيد راسبوتين.. لا تخف! إنه ليس راسبوتين الحقيقي، لقد اخترت له هذا الاسم لأنه روسي أيضاً.. وجدته معتكفاً في إحدى الغابات في أثناء زيارتي لمدينة أركونا الخرافية باحثة عن بعض الأساطير السلافية القديمة.. وهذه الآنسة بلقيس، إنها الرقة عينها، لا تكتب إلا عن الحب والجمال، تعثَّرت بها بين دواوين جبران، ونزار، وإيليوت، والسياب، وهوغو.. لا تشرب إلا ندى البتيلات أو دموع العشاق، ولا تأكل إلا شهد الشعر وفاكهة الأحلام. أما هذا الطفل الصغير هنا، فاسمه حنظلة، لهذا فلا تكلّفوا أنفسكم عناء النظر إلى وجهه العزيز. بالنسبة لحنظلة.. لقد اختطفته، وجدته ذات صباح باكر ينقل الخبز الساخن على كتفيه الصغيرتين إلى أسرة فاحشة الثراء، فأخذته إلى مملكتي وشَغَّلته سارداً عندي. يسعدني أن أعيّنك سارداً، هنا إن وافقت يا سيد..؟

- في الحقيقة.. لا أذكر اسماً محدّداً لي.. لكن يمكنك أن تناديني: غابيتو.

ضحكت الفتاة قليلاً، ثم أجابت:

- حسناً.. أنت أيضاً يمكنك أن تناديني: وئام!

.....

لقد تسلمتُ شغلي أخيراً، وكانت أول مهمة لي هي أن أكتب قصة قصيرة لأشارك بها في المشاريع السردية لكاتبتي. عليّ أن أكون عند حسن ظنّها، كما أرجو أن تعجبها قصصي التي سأسرد عليها لاحقاً.. لأثبت تفوُّقي على أولئك الثلاثة، فأكون بذلك السارد المفضَّل عندها. ينبغي عليّ أيضاً إتقان مهنتي، هنا إن أردت الاستمرار فيها، وإلا فسأعود إلى سابق عهدي، سارداً متشرّداً بئيساً يتسكَّع في سوق نخاسة السرد. في الحقيقة.. إنني أرثي حالَ هؤلاء المبدعين، إنهم مساكين، كائنات مغبونة تعيش على فتات إطراء قد يجود به بعض من ذوي النفوس الكريمة، سرعان ما تودعه في «بنك ردّ الجميل» كما سماه باولو كويلو ذات يوم، في انتظار أن تضارب به في بورصةٍ للنقد.

أهذا ما تبقّى للإبداع في زمن كهذا؟ هل حَلَّت به لعنة الفراعنة – كتلك التي تحدَّثَ عنها أنيس منصور ذات رواية..- أم أن الإبداع نفسه.. لعنة؟

لأكن لطيفاً في الإجابة – أو مجاملاً حتى، عرفاناً بجميل كاتبتي- ولأقل إن الإبداع تفاحة خطيئة لذيذة.. شهية، أو امرأة فاتنة، مخاتلة، يساعدها المبدعون في نسج خيوط غواياتهم، ويعينونها في نصب أفخاخها اللاحقة لهم! ذلك

أن المبدعين، خاصة الحقيقيين منهم –ولا أدري إن كان فرويد سيبارك هذا الوصف أم لا- كائنات مازوخية تتلذّذ بمخاض الإبداع.. فالإبداع حلم يشوبه ألم.

أليس الفرزدق من قال إن خلع ضرس يكون عليه أهون من قول بيت من الشعر.. في بعض الساعات؟

فلتنعموا بأقلامكم، وبأحلامكم، وبآلامكم أيضاً.. أيها المبدعون!

بـدءاً بتلمُّظ دفعة الأدرينـالين التي يضخّها رعب الصفحة البيضاء في شرايينهم، سواء أكانت لوحة عذراء لم تلطّخ بعد بالألوان، أو ورقة لم يبقرها سواد المداد والأفكار، أو صفحة من دفتر موسيقي لم تمزّق هدوءها نوتات سيمفونية محتملة، ينخرط المبدعون في تذوُّق الهدايا المرّة التي يتحفهم بها الإبداع، مروراً بمحنة البحث عن نطفة فكرة، وتعهُّدها بالسقي إلى أن تصير شجرة أفكار تحتاج إلى التشذيب –قد يصل الأمر إلى البتر في بعض الأحيان..!- ولن ننسى المعاناة المريرة في عجن التصورات، ونسج الحيثيات الدقيقة، وضبط الحسابات، ورسم العلاقات.. إنهم في كل هذا يجتزئون من هزائمهم وانتصاراتهم، الصغيرة والكبيرة قطعاً جاهزة للاستهلاك، يسكبون عليها القليل (أو الكثير.. الكثير جداً) من صلصة الخيال ويتبّلونها ببعض بهارات الواقع مما سمعوا عنه من تجارب الآخرين، ثم يقدّمونها في طبقٍ للتلقّي، قبل أن يتسمّروا على طرف مائدة الإبداع وهم عاقدون أكفّهم، وعيونهم الخائفة لا تكاد تفارق ملامح المتلقّي المنهمك في مضغ الوجبة! من يدري؟ قد يصير هذا المتلقي قاضياً متعسّفاً يزجّ بهم إلى قفص الاتهام كي يحاكمهم بتهمة التستُّر على جرائم باحت بها بلاهتهم أدباً! ولعل دوروثيا براند تشاطرني الرأي في اعتبارها أن كل قصة تبدأ من العقل الباطني، حتى إن بارث نفسه قال إن الكتابة ما هي إلا البقايا الفقيرة والهزيلة للأشياء الجميلة في ذواتنا.. ذلك أن الكاتب الجيد، عزيزي المتلقي –وعفواً إن ناديتك بهذه العبارة المسكوكة التي مجّتها أذناي- هو ذاك الذي يكتب نفسه، لكن دون أن يفلت الخيط الرفيع الذي يمرّ على نفسه، وعلى الأشياء أيضاً!

ومهمّتي الآن، باعتباري سارداً بالكاد تَسَلَّم وظيفته الجديدة، أن أجمع كبّة من الخيوط، وأنسج بها أنا وكاتبتي قصصاً، وقد كانت الوصية الأولى التي قَدَّمَتها إليّ كاتبتي هي ألا أستغبيك، وكأنها بذلك تريد أن تستدرجك لتقع في حفرة السرد، حتى تصيبك اللعنة التي أصابتها!

ها هي قد جـاءت، تحمل بين يديها كوباً من الحليب الممزوج بالشاي الأسود.. سأتركك الآن، فحماسة اليوم الأول من العمل تلهبني! لكن آلتي السردية تلكّأت بعد كل سنيّ البطالة هذه، بعد أن علاها صدأ الشقاء، بعد أن تلطّخت بالسواد الذي يغلّف دروب الحياة، ويطلّ من أعين أطفال لم يعهدوا غير الرصيف وساداً، يقتاتون من الانتظار حتى لا يقتطفهم الجوع غبناً.. بعد أن بحثتُ عن خيوط السرد وأوتار الشعر تحت بتيلات الورود، وبين قطرات الندى، فوجدتها بين البنادق، تلتفّ حول زناد القنابل، تقطر بالدم والدموع.. بعد أن نُسِفت كل دويلات الخيال، لأن الواقع صار أكثر إبداعاً من الإبداع!

هل أكتب، أم أقتدي بنصيحة جيل رونـارد: «لا توقظ الشجن الذي ينام»؟

قد أضطجع قبالة شجني وأنام.. ذلك أن النوم طريقة من طرق الموت المؤقّت، أو على الأقلّ، طريقة نقتل بها الواقع.. ولو مؤقّتاً!

قد تسعفني القصص البليدة التي كنت أحكيها للقراصنة بينما أنا منهمك في تنظيف متن السفينة، قد تعينني حكايا جدتي، قد.. يا ربّ، ألهمني السرد!



هامش:

1-عصير برازيلي يستخرج من فاكهة الآلام، يتميز بلونه الأصفر الفاقع.

2- أكلة برازيلية مؤلفة من قطع لحم مشوية.

3- تصغير لاسم: غابرييل، وهو الاسم الذي كان ينادى به الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في طفولته.

قصائد

عارف حمزة

نصف قمر

نصف قمر يسطع الآن فوق مدنٍ
لم يبقَ فيها أحد.
نصف قمر يؤلمني
كانشطار وجهكِ بفأس.
تحت هذا النصف من القمر الضعيف
حملنا أولادنا إلى الأَسِرّة
بينما حملهم الآخرون
إلى القبور!!

ملوكُ الجهاتِ الأربع

أيتّها الجَدّة
لقد انتهينا للتوّ
أبناؤك الأربعة
الذين جعلتِهم ملوكَ الجهات الأربع
لقد انتهينا
من دفنِهم للتّو.

لستَ وحيداً

الأم ماتت.
الزوجة والأولاد.



السقفُ يستلقي على الأرضية
منتفخاً في بعض الأماكن
بسبب أصص الورد
والنظرات الأخيرة.
منذ يومين
وأنت تعيش
مع ألم الأسنان
ما عدتَ وحيداً إذن.

أمنية

في الباص
في الطريق إلى بيتكِ
وأنت تنظرين إلى شجرة محترقة. إلى جثة.
عندما يرتجُّ جسدكِ بسبب حصاة صغيرة
أو كبيرة،
في الطريق إلى بيتك
وأنتِ تتأمّلين يداً مقطوعة
أتمنّى
لو كنتُ
مكانها.

تَوَحُّد

أضعُ صورتكِ
على الجدار الوحيد في بيتي.
ثمّ أجلسُ على ركبتيّ المتقرّحتين
يدي مقطوعة كما تعلمين
وقلبي يضخّ الدم إليها ولا يعود.
أجلسُ
وأنظر إلى صورتكِ
ثم أتمنّى
أن أُصابَ بالتوحّد.

عينان

عشرة رجال ضربوها
أكثرَ
من ستّ ساعات.
العينُ سالت على الوجه والذقن
وتوقّفت
عند السرّة.
العين اليمنى صارت
مثل لطمةٍ
على الخد.
لا تستطيعُ يدٌ انكسرتْ
أن تحميَ
عيناً سالتْ
ووجهاً تمزّق.
كانوا يضربون عينيها بإتقان،
وكذلك
بولَهٍ،
لأنهما
جميلتان
إلى ذلك الحدّ.

كتب

أفكّر في الكتب أيضاً
في تلك المناطق المنكوبة
من بلدي.
مَن يأخذها إلى الحمّام؟
مَن يضعُ إصبعين في أذنيها
كلّما بدأ القصف؟.



سميرة

كارولين كامل

خرجت سميرة تركض مسرعة، تتراقص خطواتها بثقة على درجات السلّم الخشبي، تقبض بكفّها الصغير على منديل بداخله النقود، اليوم سيتحقّق حلم أسرتها المكوَّنة من سبعة أفراد -هي أصغرهم - وهو تناول دجاجة صغيرة. اختيار حقيقي لها، حيث إن حمل النقود والشراء هي من مهام الأخ الأكبر أو من يليه، وبما أنها الفتاة الوحيدة بين ستة ذكور فهذه المهمة بمثابة تحدٍّ بعيد تسعى لتحقيقه، وإثبات شيء ما في نفسها أمام نفسها وأسرتها.

ترنّ تحذيرات أمها في أذنها: أن تنتبه للنقود، ألا تخاطب أحداً في الشارع، وألا تذهب لشراء الحلوى مع غريب، وألا تسمح لأحد بلمسها وإلا صرخت في الشارع. وأخيراً تخبر الحاج سعيد الفرارجي أن منزل بسيط أفندي هو من يريد هذه الدجاجة. عليها أن تنظر جيداً في أثناء ذبحها، أن تتأكّد من وجود الكبد والقناصة والأرجل والرأس، وألا يشغلها صبي الحاج سعيد ويأخذهم، فهو ماهر ويقوم بجمعهم لبيعهم بالكيلو، وإلا، فما سينقص من هذه الأجزاء سوف يُخصَم من نصيبها في أثناء تناول وجبة الغداء.

تحوَّل الطريق من المنزل إلى محلّ الحاج سعيد، إلى ممشى مغطّى بسجادة حمراء، تزهو عليه سميرة بقدميها، في هذا الصندل الذي يبرز أصابعها الصغيرة، الذي لم ترتدِ غيره منذ أكثر من سنة، صيفاً وشتاءً، ومع كل خطوة تقترب من تحقيق حلمها، سوف تثبت لأمها أنه يمكن الاعتماد عليها مثل أخوتها الذكور، عكس ما تبوح به دائماً أمام الجميع بأنها فتاة خجولة سريعة الجزع من كل شيء وأي شيء، ولا يمكن الاعتماد عليها، بالإضافة إلى الكلام عن خيبة الأمل في إنجاب طفلة عوض أن يكون لديها سبعة ذكور.

أمام المحلّ تقف النساء في صفوف متعرّجة أبعد ما تكون عن النظام، يتبادلنَ الحديث بأصوات مرتفعة رفيعة حادة، يتحدّث الجميع ولا يستمع أحد، ويعلو نداؤهن المتكرّر بين جملة وأخرى على الحاج سعيد، حتى ينتهي هو والصبي من تجهيز طلباتهنّ، تتعالى أصوات الدجاج كلما دفعت إحدى النسوة بيديها لانتقاء أسمنهم، فتتدافع كل واحدة للاختباء في آخر القفص، تلك الدجاجات جاهلات أنه ما إن تقرّر أيّ من الواقفات اختيار إحداهنّ فلا سبيل للفرار أو الاختباء، حتى وإن قفزت الدجاجة إلى قفص آخر، فمصير كل واحدة مرهون بهذا الميزان الموضوع في مدخل المحَلّ، والذي يحدّد: هل تعود الدجاجة للقفص، ويتمّ إحضار غيرها، أم تلاقي مصيرها على يد صبي الحاج سعيد؟

تابعت سميرة بشغف ما يحدث، لم تميّز الفرق بين أصوات الدجاج وأصوات النسوة الواقفات، كلهن يثرثرنَ في وقت واحد، ولم تستطع رؤية المحَلّ من الداخل بوضوح لقصر قامتها. اخترقتها رائحة مخلّفات ذبح الدجاج، وأثارت

في نفسها تقزُّزاً اقشعرَّت معه شعيرات جسدها، توقَّفت عن التنفُّس من أنفها وبدأت بالتنفس من فمها هرباً من الرائحة، مما جعلها تشعر بالغثيان، إلا أنها بدأت تزاحم بحياء مستأذنة كلّ امرأة في أن تسمح لها بأن تقدّمها عليها في الطابور.

وصلت إلى مدخل المحَلّ، نادت بصوت مبحوح متردّد على الحاج سعيد، فلم يسمعها، تطوّعت إحدى الواقفات ونادت عليه، تعرَّفت سميرة فوراً إلى الصوت، الذي سبق واهتزَّ له جسدها، في اليوم الذي ذهب والدها وأخواتها الذكور لأداء صلاة الظهر في الجامع المجاور لمنزلهم، وطلبت منهم سميرة اصطحابها معهم، وكالعادة رفض والدها بحجّة أنها ليست ولداً، إلا أن والدها كان له تعقيب مختلف هذه المرة، وقال لها «النهار ده يا سميرة لازم تقعدي مع ماما واسمعي كلامها هي وخالتك أم صلاح اللي جايه النهارده تعملّك حاجة مهمة، وبلاش تتعبيهم. ولما هتعملي كدة ربنا هيبقى مبسوط منك، وأنا هجيبلك عسلية وأنا جاي».

عادت سميرة مرة أخرى إلى الواقع الذي قاطعه صوت هذه المرأة، تلعثمت وقالت: «ماما بتقولّك بيت بسيط أفندي عايز فرخة كويّسة ومتنساش الكبدة والقناصة والرجل والرأس».

رَدَّ الحاج سعيد بتململ: «حاضر بس اصبري».

حمل صبي الحاج سعيد دجاجة وأراها لسميرة التي لاحظت أنها تحاول الفرار من قبضته ولكن عبثاً محاولتها، دخل بها إلى أحد أركان المحَلّ، وثَبَّتَ سميرة على قدميها ولكنها لم تستطع رؤية شيء، فالظلام يغلّف هذا الركن، تحرَّك الصبي وهو يحمل الدجاجة في يده، لم ترها بوضوح، حتى قام بفتح برميل بلاستيكي ملطّخ بالدماء والريش، ألقاها بداخله، ثم وضع غطاء خشبياً ثقيلاً فوقها، أخذ البرميل يهتزّ بقوة، وتطايرت منه قطرات الدماء.

جحظت عينا سميرة وتسمَّرت في مكانها، مالت عليها السيدة التي سبق وتبرعت بمناداة الحاج سعيد لها، وقالت بهدوء وعلى شفتيها ابتسامة فاترة «شويّة وهتبطل فرفرة هي مش أحسن من إللي سبقوها.. كله مسألة وقت»، لم تجبها سميرة، وتابعت فتح البرميل، حيث أخرج الصبي الدجاجة التي تحوَّل لونها من الأبيض إلى القرمزي، رأسها متدلٍّ إلى الخلف، وهذا القطع العرضي الذي يفصل عنقها عن جسدها تبرز منه العظام بوضوح، ومازال ينزف بغزارة.

تراجعت الطفلة في خطوات واهنة بهدوء، وأفلتت قبضتها الصغيرة عن المنديل، تحاول اجتياز الطابور بظهرها، وبالحياء ذاته الذي تزاحمت به من قبل للوصول إلى مدخل المحَلّ، لكن هذه المرة من دون أن تستأذنهن للمرور، لم تعد حنجرتها تقوى على البوح بأي شيء، تدافعت النسوة لاحتلال تلك المساحة الصغيرة التي تتركها قدميها كلما تحركت بينهنّ، وكلما خرجت اتَّسَعت بؤرة عينيها لتتأقلم مع الضوء الذي يأتيها من خارج الزحام، وصلت إلى الشارع، ركضت مسرعة، كمن يهرب من شخص يلاحقه، من دون أن تلتفت إلى الوراء، أصبح هذا الطريق الذي كانت تزهو عليه منذ قليل طويلاً لا ينتهي مهما زادت من سرعة ركضها.

بدا لها الدرج الخشبي المؤدّي إلى منزلها جبلاً يصعب عليها تسلُّقه، وضعت قدمها على الدرجة الأولى، بدأت تجرّ الأخرى حتى وصلت إلى باب شقتها، كان مفتوحاً، دخلت بهدوء في محاولة منها للاختباء حتى لا يراها أحد، أتاها صوت «الوابور»، فتأكَّدت أن أمها بدأت في إعداد المطبخ لاستقبال الدجاجة، قبل أن تصل حجرة الصالون للاختباء رآها أخوها الأكبر منها مباشرة، فنادى بصوت عال على أمه قائلاً بشماتة: «سميرة جت ومش معاها الفرخة وداخلة بتجري».

خرجت الأم ورأت سميرة تقف بهدوء في منتصف الصالة، اقتربت منها، أمسكتها من ذراعها بقوة، وصاحت فيها بعصبية: «فين الفرخة يا خايبة»، لم تردّ سميرة، زادت الأم من قبضتها على ذراعها، وصاحت بصوت أعلى «ضيعتي الفلوس يا موكوسة يا خلفة الندامة».

نظرت إليها سميرة ولم تجب، فانهالت عليها الأم بكلتا يديها، لم تصرخ سميرة، ولم تحاول الهرب أو تفادي ضربات أمها كما اعتادت أن تفعل، استسلمت وسط سيل من الشتائم، لم يعد يؤلمها سوى توبيخها على إضاعة حلم الأسرة في تناول وجبة على مرقة دجاج له من الأرجل والرأس والكبد ما يمكن تناوله، وأنها غلطة الأم لاختيار الفتاة لتحمل المال والحلم دون أخوتها من الذكور في هذا اليوم المشؤوم.

كان باب الشقة مازال مفتوحاً، وشقيق سميرة واقف مكانه كما هو، حتى سمع طرقات خفيفة على الباب، وجد سيدة بجلباب أسود تقف أمامه، ألقت عليه التحية وقالت بعصبية: «فين أمك ياض هو أنت مين فيهم»، نادى الولد على أمه، التي طرحت سميرة أرضاً، تعانقت السيدتان وقالت المرأة: «البت بنتك دي عايزة تتربّى دي وقَّعت الفلوس على الأرض وطلعت يا ختي تجري. هي ممسوسة ولا حاجة؟». مصمصت الأم شفتيها وتنهَّدت، وقالت: «يا أم صلاح البت الموكوسة بَعَتّها تجيب لنا فرخة، رجعت بخيبتهم ، كان يوم أسود يوم خلفتها، اهو الهم ده مش هنخلص منه غير لما تغور في بيت راجل»، أفلتت المرأة ضحكة رنانة وقالت «اهي يا ختي بعد الطهارة اللي عملتها لها كبرت وخراط البنات حيخرطها قريب، والفرخة جبتهالك معايا ، فلوس سي بسيط حلال».

تهللت أم سميرة، ودمعت عيناها، ابتهلت شكراً لله، وما إن أنهت السيدة كلامها، وقبل أن ترحل، رفعت سميرة التي كانت تختبئ تحت أحد المقاعد عينيها بسرعة بعد أن تردَّد صوت المرأة في أذنيها بقوة، رأتها وعرفت أنها المرأة ذاتها التي أخبرتها بأنها دقائق وستكفّ الدجاجة عن الحركة وأنها ليست أفضل من غيرها، وأنها هي أم صلاح المرأة ذاتها التي سلبتها متعة النوم منذ أن كَبَّلتها وجرحتها منذ سنوات، انتفضت وأجهشت بالبكاء، لم تضع كَفَّيها على عينيها كما اعتادت أن تفعل، وضعتهما على أذنيها في محاول للهرب من صوت البرميل الذي مازال يهتزّ ويأبى التوقُّف، تساءلت كم مرة سيتمّ ذبحها وإلقاؤها في البرميل!

«أنت هنا،أمام العزلة الأكثر صفاء»*

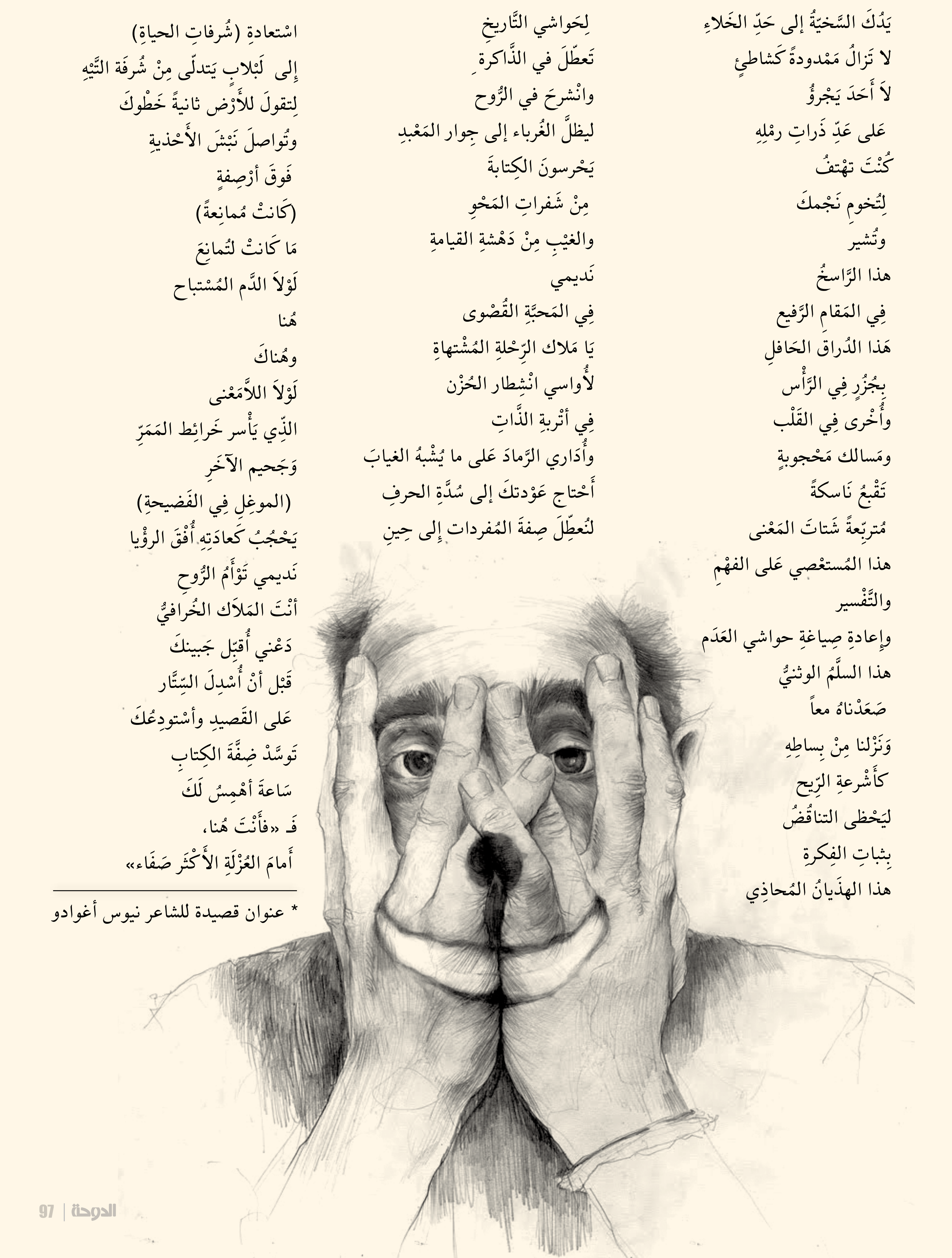
إدريس علوش

لاَ أَسْتَطيعُ
أَنْ أُلْقي بِحُزني
فِي رَمْلِ المِزْهَريةْ
فَقَدْ كُنْتَ الوردَةَ
التِي تَسْتفْسرُ شَوْكها
وتَنْأى عَن العِطْر
وجِراحِ الرَّائحَةِ
مَرَّتْ سَنةٌ -والآنَ أكثر-
والتَّاريخُ أَذْكُرهُ
-الخميس 31 غشت 2006 -
والعينُ شَلاَلٌ
والنِّسيانُ صَحْراء..
لسَنواتٍ خَبثْتَ سَائرَ الأَلَمِ
فِي دُولابِ الصَّبرِ
وصُنْدوقِ الذَّاكرةِ
وافْترشْتَ المَدى شِراعاً
كَوَّمتَ عظَامكَ فِي درْعِ السفَرِ
لتَحْيى
الاسْتعارَة
والمُدُن
والكَأسُ
فِي جُرْعةٍ واحِدةٍ
والكُحَّةُ التِّي تَجْعلكَ تَرْقُصُ
كلَّما تَسلَّلَ البَرد إلى مَا يُشبهُ الجَسَد

مِنْ جهةِ البَّحْرِ
وأَشيَاءَ أخْرى يُدْركُها الغَسقُ
وانْزياح الصَّباحِ
فْي حَبَّةٍ تُعاتِب النُّعَاسَ
وتَسأل عَنْ كوابيسَ بَاردةٍ
تَطال الظَّهيرة
ودَهْشةَ النَّافذة
كُنَّا عَلى مَوعدٍ مَع مَطِر
ذَاك دَأْبُنا
فِي صِناعةِ زَلّات اللّيْل
أَدْمَنّا زَخّاتِه
لنُشَاهدَ السينما
وتَسرُّب القططِ إلى أزقةٍ
بِلاَ أَرصِفَة
وصُورا غَزيرة - أَتَذَّكَرُ -
حَطّتْ في غُرَف الأَلبوم..
أَحْياناً
وَ-بلاَ رَيْبٍ-
نَشْتَّم قِطع الفِلّين كنَّا
لنَحْتَسي رَبْوة الدَّوالي
وعِنبَ السُّلالةِ
كُنَّا عَلى مَوْعدِ صفاءٍ
مَع الدراقِ المُرتقبِ
فِي شُرفةِ البهاءِ

نَسْتَشرفُ الأُفقَ
والنُجَيْمات العَابِرة
لِمتاهاتِ الغَسقِ
وروحنا العاتِبةِ على تَشَيُّؤ الكَينونَةِ
وتَاريخَنا السرّي
الذي شَيَّدْنا صَرْحهُ سُدًى
ليظلَّ البحْر جَذّاباً
والفيْضُ موسيقَى
نَديمي فِي المحبَّةِ القُصْوى
يا مَلاكَ الرِّحْلةِ المُشتهاةِ
الرُّوح دَاميةٌ في حَضرتكَ -هكذا-
والعَيْن شلّالٌ تَصوَّرْ
والنِّسيانُ لمْ يَعُد مَلاذاً
والغِيابُ منْفى
وطَيْفكَ يَعْتلي الأمْكِنةَ
يُشْغِل جُلَّ التَّفاصيلِ
كَأنَّكَ هنا
يَا ملاَك الرّحلة ِالمُشتهاةِ دَوْماً
عَلى حَافة الوُجودِ
تُواصل رَغْبةَ البقاءِ
تَسْتجمِع قِواك
كَعازفِ قِرْبة اسْكُتلانْدي
ليُطلَّ النَّهارُ ثانيةً
مِن سرِّ انْتسابِ أنامِلكِ للهواءِ

يَدُكَ السَّخيّةُ إلى حَدِّ الخَلاءِ
لا تَزالُ مَمْدودةً كَشاطئٍ
لاَ أَحَدَ يَجْرؤُ
عَلى عَدِّ ذَراتِ رمْلِهِ
كُنْتَ تهْتفُ
لِتُخومِ نَجْمكَ
وتُشير
هذا الرَّاسخُ
فِي المَقامِ الرَّفيع
هَذا الدُراق الحَافلِ
بجُزُرٍ فِي الرَّأْس
وأُخْرى فِي القَلْب
ومَسالك مَحْجوبةٍ
تَقْبعُ نَاسكةً
مُتربّعةً شَتاتَ المَعْنى
هذا المُستعْصي عَلى الفهْمِ
والتَّفْسير
وإِعادةِ صِياغةِ حواشي العَدَم
هذا السلَّمُ الوثنيُّ
صَعَدْناهُ معاً
وَنَزْلنا مِنْ بساطِهِ
كأَشْرعةِ الرِّيح
ليَحْظى التناقُضُ
بِثباتِ الفِكرةِ
هذا الهذَيانُ المُحاذِي
لِحَواشي التَّاريخ
تَعطّلَ في الذَّاكرةِ
وانْشرحَ في الرُّوح
ليظلَّ الغُرباء إلى جِوار المَعْبدِ
يَحْرسونَ الكِتابةَ
مِنْ شَفراتِ المَحْوِ
والغيْبِ مِنْ دَهْشةِ القيامةِ
نَديمي
فِي المَحبَّةِ القُصْوى
يَا مَلاك الرِّحْلةِ المُشْتهاةِ
لأُواسي انْشِطار الحُزْن
فِي أتْربةِ الذَّاتِ
وأُداري الرَّمادَ عَلى ما يُشْبهُ الغياب
أَحْتاج عَوْدتكَ إلى سُدَّةِ الحرفِ
لنُعطِّلَ صِفةَ المُفردات إلى حِينِ
اسْتعادةِ (شُرفاتِ الحياةِ)
إلى لَبْلابٍ يَتدلّى مِنْ شُرفَة التّيْهِ
لِتقولَ للأَرْض ثانيةً خَطْوكَ
وتُواصلَ نَبْشَ الأَحْذيةِ
فَوقَ أرْصِفةٍ
(كَانتْ مُمانِعةً)
مَا كَانتْ لتُمانِعَ
لَوْلاَ الدَّم المُسْتباح
هُنا
وهُناكَ
لَوْلاَ اللاَّمَعْنى
الذِي يَأْسر خَرائِط المَمَرِّ
وَجَحيم الآخَرِ
(الموغِلِ فِي الفَضيحةِ)
يَحْجُبُ كَعادَتِهِ أُفْقَ الرؤْيا
نَديمي تَوْأَمُ الرُّوحِ
أنْتَ المَلاَك الخُرافيُّ
دَعْني أُقبِّل جَبينكَ
قَبْل أنْ أُسْدِلَ السّتَّار
عَلى القَصيدِ وأسْتودِعُكَ
تَوسَّدْ ضِفَّةَ الكِتابِ
سَاعةَ أهْمِسُ لَكَ
فَـ «فأَنْتَ هُنا،
أمامَ العُزْلَةِ الأَكْثَر صَفَاء»



---

* عنوان قصيدة للشاعر نيوس أغوادو

الهويّة

خطيب بدلة

حينما دخلتُ المقهى شعرتُ بنوع من الاطمئنان.. وقلت لنفسي إن القصة مَرّتْ، أو -على الأغلب- مَرّتْ على خير.. فالعنصر المسلَّح الذي كان يتتبّعُني لا بدَّ أنه أضاع أثري عند ثانوية «المأمون» بحي الجميلية..

كنت أغذُّ السير لأبتعد، قدر الإمكان، عنه، وأَلْتَفتُ، كل هنيهة، لأراه يغذُّ السير ورائي، فأشعر بأنني قد أصبحت قاب قوسين أو أدنى من الوقوع في قبضته. وفجأة.. سمعنا صوت انفجار قريب من المكان. ذُعر الناس الموجودون هناك، وأخذوا يتراكضون في كل الاتجاهات.. وأما أنا فقد اغتنمت الفرصة، وسلكت الطريق الفرعي الذي يؤدّي إلى إشارة المرور قدّام مبنى البريد. هذه الإشارة ما زالت تعمل في فترات اشتعال التيار الكهربائي، ولكن لا يوجد أحد من السائقين أو المشاة يتقيَّد بتبدُّلات ألوانها.. ومنها عبرت إلى ساحة «سعد الله الجابري» التي يحتلّها عناصرُ «اللجان الشعبية»، وكانوا، لحظتئذ، مستنفرين، لَقَّموا بنادقهم، واحتموا بالسواتر الترابية، وراحوا يأمرون المارّة بالإسراع في أثناء عبورهم ليروا ما ستتمخَّضُ عنه الحالة الأمنية على إثر التفجير الذي لا يعلم أحدٌ أين وقع بالضبط.. وكان هذا لصالحي، بالطبع، إذ سرعان ما وصلت أمام الباب الرئيسي للفندق «السياحي».. وبتفكير بسيط قررتُ عدم سلوك الطريق الرئيسي الذي يعاكس مجرى السير في شارع «القوتلي»، فثمة تواجد كثيف للعناصر الأمنية، وفي مثل هذه الظروف يكونون في أوج عنجهيتهم.. التففتُ من وراء الفندق، وعبرتُ الزقاقين الصغيرين اللذين يؤدّيان إلى «مقهى الثقافة» الذي كان يمتلكه المحامي «محمود حَمَام»، ودخلت..

المشكلة التي حصلت، عند الحاجز، لم تكن نتيجة لخطأ ارتكبتُه أنا.. فمنذ بداية الأحداث في سورية ما عاد أحدٌ يسمح لنفسه أن يخطىء.. وقلَّما يُحَاسَبُ امرؤٌ ما على شيء فَعَلَهُ، وإنما على سلسلة من الأشياء التي (لم) يفعلها!!.. فعناصر الحواجز الحكومية، مثلاً، يسألون (النَفَر) الذي يوقفونه:

- لماذا (لا) تحب السيد الرئيس ولاه حيوان؟

- لماذا أنت (غير) موجود الآن في الساحة الفلانية حيث المواطنون الشرفاء يحملون صور القائد بشار الأسد ويهتفون بحياته ولاه كرّ؟

- لماذا (لا) تحمل السلاح وتقاتل معنا ضد الخلايا الجهادية الوهابية التكفيرية العرعورية ولاه جحش؟ أ(لا) تعرف أنهم إرهابيون ولاه ابن الكرّ؟

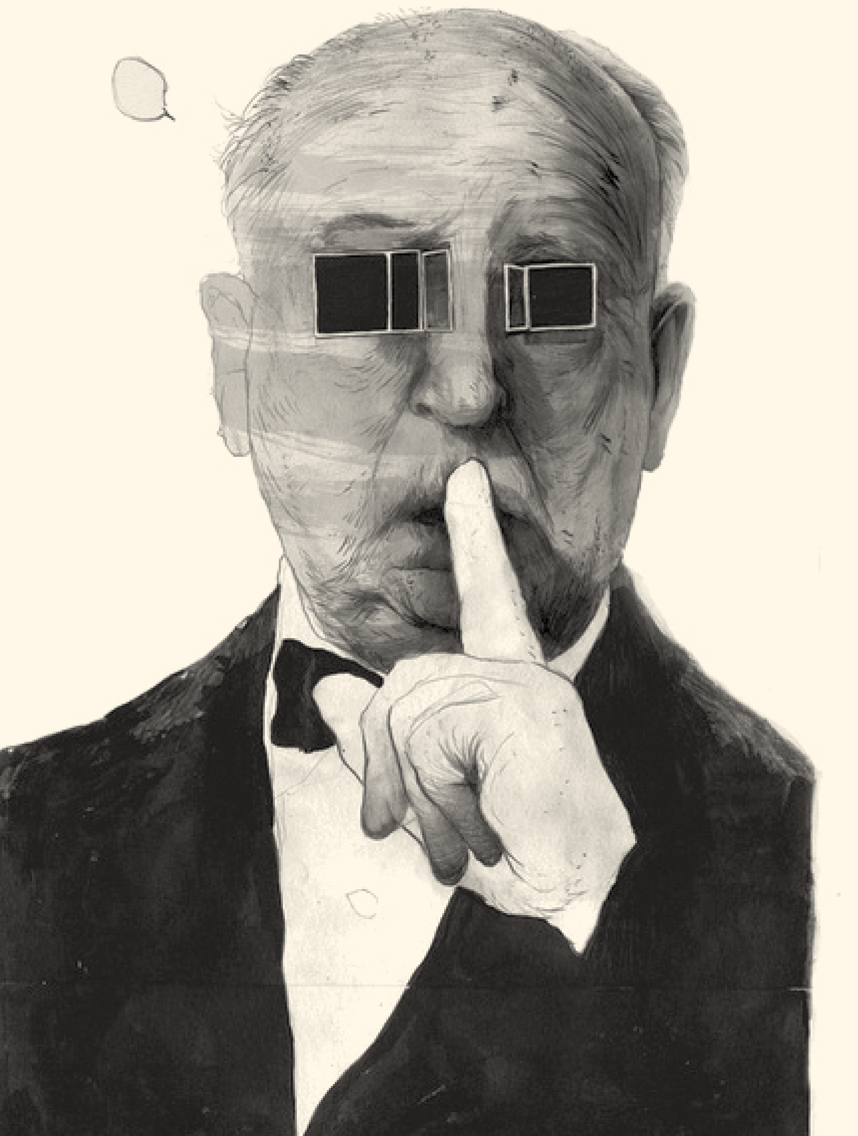
وأما الشبان الذين يتمترسون عند حواجز الثوار فيسألون الشخص الذي يقع تحت رحمتهم:

- لماذا يا أخي (لا) تسبِّح بحمد الله تعالى وأنت راكب في السيارة؟

- لماذا يا أخي (لا) تطلق لحيتك كما أمرنا رسولُنا الكريم؟

- لماذا (لا) تتخلّى عن ملذات الحياة الدنيا وتأتي فتجاهد معنا في سبيل الله، لتستشهد وتنهب إلى جنان الخلد؟

حينما وصل بنا الميكروباص إلى الحاجز القريب من «سكة القطار»، كنت أحمل هويتي بيدي مثل بقية الركاب.



هي عادة طرأت علينا نحن - المواطنين - خلال السنتين الماضيتين سببُها الاعتقاد بأن حمل الهوية باليد ييسِّر علينا عبور الحواجز بسهولة، وفي وقت أقلّ.. ذلك أن عملية إخراج الهوية من الجيب تستغرق وقتاً ليس بالقليل، ولا سيما لدى الشباب الذين يلبسون بنطلونات «الجينز» الضيقة الملتصقة بالجسم.

المهم.. فتح السائق الباب، تقدّم العنصر وهو يبتسم.. قال:

- «صباح الخير يا شباب.. اسمحوا لنا بالهويات..».

أنا قدّمت له هويتي، وإذا بيدي ترتجف، وتسقط الهوية على الأرض!..

السيدة الأربعينية التي كانت جالسة قربي في المقعد لديها فكرة أن عناصر الحواجز الأمنية قوم لا يَرحمون، لذلك شهقت بصوت منخفض، وقالت لي:

- «ولي على قامتي.. اقتربت نهايتك يا «مشَحَّر»!»

خلال أقلّ من نصف ثانية أحسستُ بلساني يعلق بسقف حلقي، وكاد قلبي يتوقَّف من شدة الرعب.. ولكن حركة بدرت من العنصر غَيّرَت الحالة تغييراً جزئياً، إذ ابتسم لي وقال:

- «ولا يهمك أخي.. هذه المسألة تحصل في كل زمان ومكان..»

وقرفص هو وبندقيته المعلَّقة في كتفه، ومَد يدَّه على الأرض باحثاً عن هويتي، وفي هذه اللحظة سمعنا صوتاً أرعَدَ في المكان، قائلاً:

- «قُمْ ولاه حيوان..»

كان هنا- على ما يبدو- رئيس الدورية. لأن العنصر قام من قرفصته وحَيّاه، وقال له:

- احترامي سيدي. هذا المواطن وقعت هويته على الأرض، وأنت تعلم يا سيدي ماذا تعني الهوية بالنسبة للإنسان السوري.. يا سيدي أنا شاهدتُ أكثر من عشرين برنامج تليفزيوني يتحدَّث عن «الهوية»..

لم يقتنع رئيس الدورية بكلام العنصر. دفعه من أمامه بعنجهية، وهو يقول له: «اخـرس.. بلا علاك، أنت الآخر تصدِّق كلام التليفزيون؟..».

ثم التفت نحونا وقال: «مين «الكرّ» صاحب الهوية؟..».

قلت بصعوبة: «أنا».

قال: «تضرب في شكلك كلب ولاه.. الآن، لما أجيب الهوية راح تشوف قيمتك».

ونزل هو بجلالة قدره على الأرض منبطحاً، ومَدَّ بارودته تحت «الميكروباص»، وأخذ يحرّكها على نحو دائري حتى استطاع سحب الهوية باتجاهه..

العنصر الـذي تلقّى الإهانة من رئيس الـدوريـة ما زال متعاطفاً معي. ويبدو أنه شعر بالارتياح عندما تَمَّت عملية استخراج الهوية بنجاح.. وقال لي وهو مبتسم كعادته:

- تفضل عمي.. انزل واستلم هويتك..

ههنا حصل الأمر الذي ينتمي في الحقيقة إلى سوء الطالع.. فأنا، ومن فرط اضطرابي، دست على ظهر رئيس الدورية الذي كان على وشك النهوض، ولأنه سمين بعض الشي فقد انزلقت قدماي واستقرت اليمنى على رقبته.. وسمعته يقول: آخ..

ووقتها نزل حامل الرشاش الجالس وراء الساتر الترابي وهو يصيح:

والله لألعن بَيِّك.. تـدوس على رقبة «المعلم»؟.. والله لأجعلك تشتهي الموت ولا تناله..

وقتها أحسستُ أن مَنِيَّتي اقتربت.. ومن حـلاوة الروح تحوَّلتُ إلى كلب صيد سَريع، واصطدمتُ بأحد الجدران، ولكنني لم أكترث.. وتابعتُ الجري..

حينما ابتعدتُ عنه قليلاً انتبهتُ إلى مسألة لم تكن قد خطرت لي من قبل.. وهي أن أيّ «حاجز أمني» قريب يراني راكضاً قد يرتاب بأمري، ووقتها لن يكلفهم قتلي سوى رصاصة ماهرة تستقرّ في دماغي.. ولذلك صرت أمشي بخطا عجلى،.. وبين الحين والآخر ألتفت إلى الخلف، لأرى العنصر يلاحقني، فأغذّ السير أكثر..

***

الحقيقة أنه لم يكن في مقدور أية حالة أو مصادفة أن تنقذني، وتجعلني أتحرَّر من الاعتقال المحقَّق سوى ذلك التفجير الإرهابي..

رحابة

محمد ثابت توفيق

لم يكن الأمر يتعلَّق بالدراسة في صورتها الأولى في بلدة بعيدة عن المركزية، ولا بمدير وصاحب مدرسة خاصة وحيدة في محيط قرابة خمسين كيلومتراً، ولا حتى بأسرة مدرسة غريبة تفرض قواعد يحار العقل فيها، ولكن الأمر كان متعلقاً بصغار يتطلّعون إلى العالم في دهشة عجيبة مشرئبّة بالخوف، كان الأمر أمر شيرين ابنة المدير، مثلما كان أمر مجدي فايد بالغ القِصَر، أطلقنا عليه، زعزوعة، في إشارة إلى قمة عود القصب، ولا بـ (تُقى) ابنة المدير العام لمصلحة حكومية، طالما بكت خوفاً من أن يكون أباها يفعل بموظفيه ما يفعله بابا حلمي مدير المدرسة بنا، إذ إن عقلها استوعب أنه يمكن لمدير عام أن يفعل في موظّفيه ما يفعله مدير مدرستنا بنا ونحن طلاب في الصف الأول الابتدائي، فيما اكتفى مجدي بالقول حينها:

- أبي يعمل بالتجارة في بسيط الأشياء فلن يقول لعود قصب تعالَ يميناً، وللأخر اذهب يساراً..

كان الأمر يتعلَّق بجيل يتفتح في إبان متغيِّرات كبرى في مصر..

وبرياح اجتماعية شديدة تهب على بيوت عرفت الاستقرار منذسنوات طويلة..

التحقنا بالمدرسة الابتدائية، ولم تكن هناك حضانات ولا رياض أطفال آنذاك، فلم تخط أقدامنا أرض مدرسة سوى في اليوم الأول من الدراسة، ذلك الذي شهد مفاجآت منها تهديد صاحب المدرسة لنا بوضعنا في غرفة الفئران، وشعورنا جميعاً بأننا لن نرى آباءنا وأمهاتنا مرة ثانية، وإننا خُدِعنا لمّا قالوا لنا اذهبوا إلى المدرسة، لا لنتعلم كما أخبرونا لكن ليتخلَّص والدونا، أعزّ مَنْ لنا، مِنّا..

هدَّدنا المدير لمّا بكى واحد أو أكثر منا لفراقه الأهل.. فما كان منه إلا أن هدَّدنا بالفراق الأبدي لهم، وكان أن تنمَّرت المعلمة نسمة، واستدعت زوجته، أبلة شكرية، والأخيرة استدعت ابنته، شيرين الراسبة من العام الماضي لتدخُّل أبيها في أمورها كلها، ولإحراجه لها على الدوام بأفعاله أمام زملائها وزميلاتها، وتفضيل أبيها نفسه لالتحاقها بمدرسة عادية، كما قالت لنا ذات مرة من خلال دموعها..

كانت معلمتنا نسمة نافذتنا على الحياة، لمّا علمنا أن أباها فارقها، وأن المفتش يستغل الأمر للضغط عليها، أو هكذا فهمت هي برأي بابا حلمي، كما كان يجب أن نناديه، والمفتش علمنا أننا لسنا الوحيدين في الكون أصحاب المشاكل، وأنه ليس لكوننا صغاراً يتمادى الآخرون في سوء معاملتهم لنا، وأخيراً أن هناك تصاريف للحياة لا نملك إلا الصبر حيالها، وأن ليس كل ما نريده هو ما تهبه الحياة لنا للأسف..

قليلاً فقليلاً بدأت تتّضح أمامنا أطراف مشاكلنا، فمن راضي الذي تزوَّج أبوه من خالته بعد وفاة أمه، والأولى أصغر من أن تحسن الاهتمام به حتى ذهبنا إليها معترضين في براءة. وحتى وائل الذي جاءنا باكياً..

والد وائل مدرِّس للغة العربية، كان يحبّ دعوة من يحبّ منا إلى شقته البالغة القرب من المدرسة عقبها لتناول المشروبات الساخنة أو غيرها، بحسب الطقس، شقّة بالغة البساطة لكن قرب قلب المدينة الشعبي.. من السوق وبدايات السوبر ماركت الصغيرة، والأهم من المدرسة، نأكل طعاماً بسيطاً، وتستقبلنا سيدة متجهِّمة وأب يفرح جداً بنا، ويبلغنا تحياته لآبائنا. وفي مرة رأيته بزي علماء الأزهر الشريف: العمامة النظيفة، الجبّة وأسفلها الجلباب، أو ما كنا نسميه بالكاكولا، ولما تعجَّبتُ.. قال لي:

- أنا أزهري مثل أبيك..

أيام وجاء وائل إلى المدرسة منهولاً، يكاد يغيب عن الوعي، فلا دموع في عينيه، ولا انتباه لما يحدث من حوله، ملابسه غير مهندمة على الإطلاق، كتبه لا يعرف بعضها من بعض، ولا دفاتره ولا غيرها، شبه غائب عن الوعي:

- أبي اعتقلوه فجر اليوم..

معنى (اعتقلوه) مكثنا فيه مع أنفسنا عدة أيام.

- تَمَّ أخذه إلى مكان بعيد عن البيت بدليل أن أم وائل لم تعد تهتم به ولا بملابسه، أو كراسته وكتبه..



- بل ذهب إلى العمل فمنعوه من العودة إلى البيت..

وقال مجدي:

- وهل من علاقة بين غيابه واعتقاله وقلة العقل..؟

قال أبي:

- أُودِع السجن على كل حال..

مع الأيام لم يتحسَّن وضع وائل في المدرسة، واستمر سجن أبيه، وفي نهاية العام الأول تَمَّ غيابه تماماً عنا، إذ ألحقته أمه بمدرسة عامة..

وعاد وائل إلى حياتنا في المرحلة الثانوية، آية من آيات الله تعالى في جمال الوجه، العيون الخضراء، الشعر الداكن الآخذ في لون كثيف من الأشقر،الطول المتناسق، الحياء على أقل تقدير أو التذبذب والارتباك حيال أقل مشهد..

صاحبتُه لسنوات في الكبر فرأيتُ تيهه وحيرته حتى في شراء نوع الخبز من عدمه، وفي فيلا أبيه استقبلني، ولكنه لم يبح بالسر لي ليالي استماعنا لأفلام الفيديو في سهرات الشباب، أو ارتدائي ملابسه قبل النوم، ولا عند حديثنا عن عدم نجاحه الدراسي في كلية الطب..

لما طالت سنوات اعتقال أبيه عن حَدّ تحمُّل أمه، رفعت دعوى طلاق عاجلة، فقبلتها المحكمة، وخرج الرجل بعدها بشهر فقط، وكان أن رفض العودة إليها، وتزوج من أخرى لينجب في خلال عام، ويأتي نائل شقيقاً لوائل، قاضياً على ما تبقى لديه من تركيز، وإن تخرَّج وصار طبيباً ..

أكياس شعرية

فاطمة إبراهيمي

في الغرفة الشاغرة الوحيدة في المنزل، أفتح كيس الكوكايين على الطاولة الصغيرة، التي كانت تحمل ماكينة الخياطة الخاصة بأمي. تنادي أمي: فاطمة هيّا، سوف نسافر. أطبق قبضتي على كيس الكوكايين، أسأل بصوتٍ عالٍ: أين سنذهب أمي؟ إلى المنزل. لكننا في المنزل أمي. سنعود إلى المنزل فاطمة.

أغلق كيس الكوكايين. أضعه في جيب بنطالي الأيمن. أركب الطائرة. ننزل من الطائرة، ريقي جاف، أشعر بالهلع، لو استوقفني الآن أيٌّ من المفتشين سأذهب في داهية. لا، في مئة داهية، ستنهب هذه العائلة بالكامل في داهية. لا يقترب مني أيّ من المفتشين. أهمّ بالتنهُّد. أتوقَّف. شعور بالحزن اعترضني. ندخل المنزل، أتوجَّه فوراً للبحث عن غرفة فارغة. الغرف جميعها فارغة، فالعائلة تجتمع في غرفة الطعام. أفتح كيس الكوكايين، أضع القليل على الطاولة، أقرّب أنفي منه، يتحوَّل إلى شعيرية. أتفاجأ. أشعر بالحنق. أغلق كيس الكوكايين وأعيده إلى جيب بنطالي الأيمن. أبحث في الغرفة عن كيس، أزيح حفنة الشعيرية من فوق الطاولة إلى الكيس، وأضعها بعد أن أربطها في جيب السترة الداخلي الأيسر. أعود إلى غرفة الطعام، العائلة تقفز بين بقع الحديث. لا أطيق الوقوف أكثر. أتوجَّه إلى غرفة فارغة جديدة. أجد أخي أيمن يأخذ جرعة. ومرّة أخرى، أقرّب أنفي من جرعتي، تتحوَّل إلى شعيرية. يخرج أيمن من الغرفة. أبحث عن كيس جديد، أضع فيه الشعيرية، أدسّه في جيب بنطالي الأيسر، وأتوجَّه إلى غرفة أخرى. يتكرّر ما حصل. أدسّ كيس الشعيرية البيضاء -لفرط ما غلت في الماء على ما يبدو- في جيب البنطال الأيمن بجانب كيس الكوكايين. خسر وزناً كيس الكوكايين، كيس آخر يمكنه مشاركته الجيب. حين أخرج من الغرفة ألمح من أحد الممرات حديقة المنزل. أطير إلى أمي. حديقة المنزل مدهشة أمي، شهقت عندما رأيتها، أناسٌ كثر هنا، كثر، مثل مكعب من الناس يقف فيها، لكن لا بأس، الحديقة جميلة، من يلوم زوّارها، الأعمدة الرخاميّة الضخمة ذات العروق البنّيّة أسرتني، لم أكن أعرف أنّ سماء الحدائق تحتاج إلى أعمدة رخامية أمي، ربما حديقتنا فقط، شيء طبيعي. حديقة كهذه قد يُغمى على سمائها في أي لحظة، فَتَنَتْني الشجرة ذات الأوراق الإسطوانية الهشّة الصفراء في الزاوية اليمنى، لكن رغم كل شيء لماذا اخترتم اللون الأصفر للأشجار؟ هل لاحظتِ أن الحديقة أصبحت كبيرة بالفعل؟ أصبحت تغطي المنزل، هل تعتقدين أنه سيكون من السهل الوصول إلى المنزل دائماً رغم ذلك أمي؟ لم أكن أعرف أنكم كنتم تعملون من أجل الحديقة. تقوم أمي بنظرة مرعبة بعينيها. أنصرف إلى غرفة فارغة، أحاول الحصول على جرعة، لعنات! إنّها الشعيرية البيضاء الغبية مجدّداً. أعنّي ليست لديّ مشكلة في استنشاق الشعيرية الآن، لكن هذا صعب، لسبب بسيط، فتحة الأنف أصغر بكثير من فتحة الفم، سيحتقن أنفي. أكره أن يحتقن أنفي، تذكرين؟ يحتقن أنفك دائماً بعدما تبكين، ويصبح من الصعب التنفس من خلاله، فتضطرين لترك فمك مفتوحاً، لكن برودة الهواء توجع أسنانك، فتعانين الأمرّين وأنتِ تحاولين تنظيم دخول الهواء وخروجه بين أنفك وفمك. على أية حال لا بأس، يجب أن أركّز الآن وأرتّب خيوط هذه الشعيرية، حتى تمرّ بسلاسة إلى أنفي. إنها دبقة ومتلاصقة، لعنات! وتتقطّع باستمرار! لا فائدة. أبحث عن كيس، أربطه بعد نقلها إليه، وأضعه في جيب سترتي الداخلي الأيمن. يظهر أيمن في الغرفة، يبتسم بتواطؤ ويقول بعد أن يحوّل نظره من الأرض إليّ: تعالي معي، سأعلّمك كيف. أتجاهله وأتوجَّه إلى أمي. هذا المنزل غريب أمي، أقول. تستاء أمي: هذا منزلنا، لا يمكن للمنزل أن يكون غريباً. أنصرف للبحث عن أيمن. أعطيه كيس الكوكايين، يفرّغ الكمية المتبقية منه على لوح، يدقّها بلطف بحافة بطاقة الصرّاف الآلي، يمرّر لي اللوح والأنبوبة الصغيرة، أحني رأسي على اللوح، يتحوّل الكوكايين إلى شعيرية. يقطّب أيمن جبينه ويغادر. أضع الشعيرية في فمي، تصدمني مرارة الطعم، فألفظها على الفور. تنادي أمي: فاطمة هيّا، سوف نسافر. أسأل بصوتٍ عالٍ: إلى أين؟. إلى المنزل، تجيب أمي. أليس هذا هو المنزل؟. سنعود إلى المنزل فاطمة. أنقل الشعيرية إلى كيس الكوكايين، وأعيده إلى جيب البنطال الأيمن. نركب الطائرة. أنزل من الطائرة. يعترضني أحد المفتشين. تغرق عيناه في دموع الضحك، يسألني: لماذا تحملين هذا العدد من أكياس الشعيرية في جيوبك؟. كيلا تجوع العائلة، أجيب.



عبد السلام بنعبد العالي

الصداقة طريقاً إلى العيش .. معاً

لأسباب معقَّدة أصبحنا لا نرى في الصداقة إلا ظاهرة فردية، علاقة بين أفراد تكشف عن حميمية ينفتح فيها الأصدقاء بعضهم على البعض الآخر بعيداً عن العالم الخارجي ومشاغله. إنها المجال الذي يخلو فيه الأصدقاء إلى أنفسهم، وهي لا تنشأ إلا بين ذوات فردية، بل إنها ميدان التفاعل بين الذوات بامتياز.

يتناسب هذا المفهوم عن الصداقة، كما توضّح حنة آرندت، مع شكل الاستلاب الذي يعيشه الفرد الحديث «الذي لا يمكن أن ينكشف حق الانكشاف إلا بعيداً عن كل حياة عمومية»، والذي يكون هو هو بقدر ما ينعكف على ذاته ويدير ظهره للآخرين. فهو يتأنس في المونولوج أكثر مما يتأنس في الديالوج.

هذه الكيفية التي نعيش بها الصداقة تجعلنا أبعد ما نكون عن فهم ما يعنيه فيلسوف لا ينتمي إلى عصرنا مثل أرسطو، عندما يقول إن الصداقة بين المواطنين هي أحد الشروط الأساسية لقيام الحياة الفاضلة داخل المدينة. فنحن سرعان ما نؤوّل قولته لصالح رؤيتنا، فنميل إلى الاعتقاد بأن فيلسوف العصر القديم لا يعمل بتلك القولة إلا على النداء إلى التوادد بين الأفراد تجنُّباً لكل ما من شأنه أن يفكّ أواصر المجتمع. غير أننا لا نعمل بذلك إلا على إعطاء الصداقة والفيليا معنًى أخلاقياً، محدّدين الأخلاقَ، كعادتنا، باعتبارها شأناً خصوصياً يقابل السياسي الذي هو الشأن العمومي.

أوضحت حنة آرندت أن هذا الفصل بين الأخلاق والسياسة، وهذا التصوُّر للإنسان على أن خصوصيته لا تتحقّق إلا بعيداً عن العمومي. وهذا الفهم للصداقة كانشغال شخصي، إن كل هذا ليس إلا إسقاطاً لرؤية تشبَّعت بالنزعة الفردانية، وتغذَّت على الاستلاب الذي يطبع المفهوم الحداثي للإنسان. ذلك أن ماهيّة الصداقة، ماهيّة الفيليا، لا تحيلنا في نظرها إلى أفراد منعكفين على ذواتهم بقدر ما تقذف بنا داخل المدينة.

إن تلك الماهية تتمثّل في الحوار، وهي تسكن الخطاب، فقد كان اليونان يعتقدون أن «العالم لا يصبح بشرياً إلا عندما يغدو موضع حوار وجدال عمومي»، وأن تبادل الكلام، والحوارالدائم المتواترهو الكفيل بأن يجمع المواطنين في المدينة، ويوحّد بينهم.

لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن الأصدقاء هم الذين توحّدهم الآراء، والذين يتحدَّثون «الكلام نفسه». في هذا السياق يؤكِّد جيل دولوز أن ما يجمع الأصدقاء ليس «أفكاراً واحدة»، ليس الأفكار نفسها، وإنما «لغة مُوَحّدة»، أو على الأصح «ما قبل- لغة مُوَحَّدة»، نوع من الأرضية المشتركة، إنه «أساس لا متعيّن من غير أفكار مشتركة».

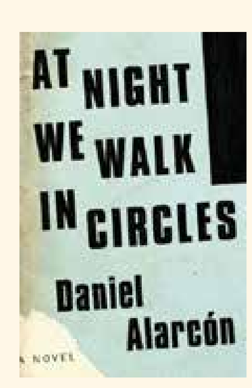
ما أبعدنا هنا عن مفهوم الإجماع! إذ إننا لا ينبغي أن ننسى أن ما طبع المجتمع الإغريقي، هو أنه كان أساساً مجتمع تنافس وسباقات و«أولمبيات». يصرّ دولوز على إبراز هذه المعاني عندما يحاول أن يحدّد معنى الفيليا والصداقة الذي ينطوي عليه لفظ «فلسفة». فالفيلسوف، صديق الحكمة، هو أساساً «ذاك الذي يدّعي أهليّتها»، وأنه الأحقّ بها، والذي سرعان ما يجرّه سعيه الى أن يدخل في منافسة مع مُدَّعين آخرين لتلك الأهليّة. وهذا الأمر لم يكن يسمح به إلا مجتمع «يسوده تنافس بين أناس أحرار في المجالات جميعها».

تبادل الكلام، إذاً، بين أناس أحرار، وانغماسهم في جدالات وخطابات متنافسة هو ما كان يجعل من هذا التجمُّع مجتمعاً، وهو ما كان يجمع المواطنين في المدينة. هذا هو المعنى الذي يقصده أرسطو عندما يقول بأن الصداقة بين المواطنين هي أحد الشروط الأساسية لقيام الحياة الفاضلة.

نحن، إذاً، بعيدون كل البعد عن الصداقة كمكاشفات حميمة تبحث عن نقاط الالتقاء، تتحدَّث فيها النفوس الفردية عن ذواتها، وتكشف عن «دواخلها». ذلك أن الحوار ليس ميدان «الدواخل»، ميدان الخصوصي، وإنما هو مجال العمومي، ذلك المجال الذي لا يَتَّخذ بعداً إنسانياً ما لم يتجادل حوله أناس أحرار يدخلون في منافسات يعزّزونها بالحجج، ويتبادلون في شأنها أطراف الحوار. فالحوار والخروج عن الذات، هو مجال تحقُّق الفيليا، مجال تحقُّق الصداقة، أي تلك الرابطة التي تجعل من مُجَرَّد التجمُّع مدينة وبوليس Polis، فترقى بالإنسان من الحيوانية إلى المدَنيّة.

الممثِّلون الجوّالون

آنا مينديز



يطلّ دانيال ألاركون الكاتب البيروفي الشاب برواية جديدة صدرت في أكتوبر/تشرين الأول الماضي، تحت عنوان «في الليل نسير في حلقة مفرغة». تبدو الرواية دراسة استفزازية حول ثقافة الحرب التي يقع في شركها كل مشارك أو مراقب ينجرّ وراء سحر تزييفها للعنف، ويدفع من جيبه عواقب تشويه الأدوار التي تُلعَب علانية لتبرير أفظع الجرائم. تدور القصة في بلد يقبع في أميركا الجنوبية دون أن يذكر اسمه، ولكن دلالات الرواية ومخاوفها لا يقف صداها عند حدود هذا البلد الوهمية، بل يتعدّاها ليتماهى مع دول كثيرة ضمن خارطة العالم الثالث.

تنقل لنا هذه الرواية المعقَّدة الكثير من تجلِّيات الكاتب حول القدر والهوية، حيث يستهل ألاركون روايته باقتباس من غاي ديبورد، الشهير بأطروحته «مجتمع الفرجة»، التي تعني التفاعل بين الممثل والمشاهد، وقد عمد ألاركون إلى نفخ الروح فيها من جديد ككاتب شاب متميِّز بدقّة عمله. حتى عنوان الرواية يبدو إشارة إلى فيلم لديبورد أنتِج عام 1978 «In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni» وهو سياق لاتيني متناظر، يمكن ترجمته إلى: «في الليل ندخل الحلقة وتلتهمنا النار». يدخلنا الكاتب بذكاء وبنقلات سريعة متواترة إلى عالم يبدأ بالممثِّل نيلسون، لنجد أننا في وسط مليء بالممثِّلين والألغاز المحيِّرة، من بينهم أرملة تكتب للصحف باسم زوجها المتوفّى، ومشيِّعين «يبرعون في تمثيل حزنهم الشديد إلى أقصى حدود الواقعية»، حتّى الراوي شخص مراوغ يعمل محرِّراً في مجلة، ويمارس التمثيل من خلال استمراره في كتابة قصة من غير المرجح لها على الإطلاق أن تُطبَع.

كانجذاب الفراشة للدوران حول الضوء، ينجذب الممثل نيلسون على نحو لا يقاوَم إلى هنري نونيز، وهو رجل في منتصف العمر وقائد فرقة مسرح حرب العصابات المعروفة باسم «ديسيمبر»، التي أصبحت مآثرها في زمن الحرب أسطورة تُروى. عندما كانت تنظِّم فرقة «ديسيمبر» رحلات جوّالة لعرض مسرحية هنري الهزلية «الرئيس الأبله»، كان نيلسون ينجح في تجسيد دور الرئيس ونجله الغبي على حدّ سواء.

يبدو الانضمام إلى هذه الفرقة كأنه فرصة الهروب من المستقبل العادي، على الأقل في عيون نيلسون، فإلى الآن لم تسر حياته بالطريقة التي تمنّاها، حيث خذله كل من حوله: الرجال تخلّوا عنه: والده قد مات، وهاجر أخوه الأكبر منذ فترة طويلة إلى الولايات المتحدة. أمّا النساء في حياته، فقد بدا وكأنهنّ انتقلن من الواقع إلى قصص تدور في عقله وتخالط خياله، في الوقت نفسه، حيث تظهر أم نيلسون كأرملة فقيرة. أما صديقته السابقة شديدة البرودة فتعيش مع رجل آخر، رغم استمرار علاقتها به. تصوِّر لنا القصة والدة نيلسون تتمتع بـ«مهارة شديدة في إسقاط نفسها على حياة أطفالها، موهبة تحظى بها جميع الأمهات» بطريقة يستطيع الواحد منا أن يتصوَّر الأمهات في كل مكان وهن يُشِحْنَ بأبصارهنّ تهرُّباً من هذه الحقيقة. هذا النوع من الآثام يُعَدّ من الصغائر بالنسبة إلى ألاركون الذي يتجاوزه بسهولة وذكاء، ولكن الأمر مختلف بالنسبة للرواي الذكوري الذي يتَّخذ موقفاً مخالفاً، يرى فيه مادونا العاهرة أيديولوجيا مبرّرة، أكثر منها أمراً معقَّداً يصعب تفسيره.

ليس من المستغرب في سياق الرواية، أن تشحذ هذه العلاقة الحميمة نيلسون وتثيره رغم جلافتها، ضمن شركة جوالة جلّها من الذكور. مع تقدُّم الرحلة يتحسَّن تمثيل نيلسون، تضيع ملامحه وكأنه يتلاشى أكثر فأكثر في الشخصيات التي يؤدّيها. وكلّما توغّلت الجولة أعمق في مناطق الأنديز النائية عَرَّتْ لنا أكثر ماضي هنري، ما سيؤدي إلى تحطّم تقدُّم شركة الرجال الثلاثة ووضعهم على مسار تصادمي مع ماضي هنري بوجه خاص، ومع تاريخ البلاد بوجه عام. يخبرنا الراوي أنه بعد لقاء جمعهما

مصادفةً، قرَّر نيلسون البوح بقصَّته. وهكذا تُروى الأحداث في هيئة تقرير صحافي مطوَّل، تتخلَّله جملة من المقابلات وبعض التعليقات الجانبية التي يكشف الراوي، تدريجياً فيها، عن نفسه بصورة جزئية من دون أن يفضح هويّته بالكامل. وبالرغم من وجود كثير من علامات الترقيم، إلا أن الراوي يقرّ أنه من الصعب على القارئ فهم ومعرفة ما حدث لنيلسون بعد نهاية الجولة المفاجئة.

يجيد ألاركون القاصّ الماهر تعزيز فكرة الرواية الأساسية من طريق التكرار الذكي والتنبؤات الممازحة، ومع الوقت يضع لمسات الشكل النهائي على الرواية بدقة مبضع الجرّاح التجميلي، حيث اكتسب ثقله هذا، بفضل اعتماده على مبدأ بندقية تشيخوف، وهو مبدأ دراماتيكي أطلقه أنطون تشيخوف، و يهتم بوجود كل عنصر في القصة بشكل جوهري لا يمكن تعويضه، ويفرض إزالة كل ما ليس له صلة بالقصة. وهذا ما نلمسه بوضوح عند ألاركون حتى إن النهاية جاءت كقنبلة مفاجئة مناسبة وغامضة.

كالرواية الأولى لألاركون، «راديو المدينة المفقود»، إذا لم تكن البيرو هي مسرح أحداث الرواية فهي أقرب دولة جارة من دون نقاش. إذ إن الرواية مليئة بالإشارات التي تقودنا للاعتقاد بأننا في أحضان البيرو، علاوة على ذكره لـ «بلدات الأنديز الصغيرة.» ولا بدّ أن الامتناع عن تسميته للبلاد، أمرٌ عميق الفائدة، لا سيما أنه يمنع القارئ من تقييد الهدف من مغزى الرواية في بلد واحد.

على مدى رحلة نيلسون المنكوبة، يقدّم ألاركون لمحات من أميركا الجنوبية التي توقَّفت عن السعي نحو المدينة الفاضلة، فهي المكان الذي «لم يعد أحد فيه يهتمّ بحقوق الإنسان بعد الآن،» فقط تحتفي كل الصحف بأي سلطة تزدهر، وينبري البيروقراطيون بحماسة لتَمَلُّقها في كل مقابلة تليفزيونية تخدم مصالحهم الذاتية فقط. ويرسم ألاركون المكان مصوّراً فرار كل المثاليين عنه، فالمدينة بحدّ ذاتها لوحة مخادعة أمام الغرباء، رُمِّم وسطها طوبة طوبة، بعد أن اعتبرتها منظمة اليونيسكو أحد مواقع التراث العالمي. يرتدي فيها النادلون الأزياء المؤقّتة، ويتحدَّثون بلكنة مبتذلة تحاكي لهجة «مسرح الهواة» علّهم يبهرون السياح، وهذا ما يبرزه الكاتب منذ بداية القصة. ويأتي بتالاراجا الرجل الثالث في الشركة الجوالة على ذكر اثنين من مدرّسيه السابقيْن: واحد شيوعي، والآخر رجعي: «كلاهما يعيشان في الخارج الآن، في أوروبا» أما المجبرون على البقاء، مثل أم نيلسون، فقد اضطروا إلى التورُّط بشيء ما في الخفاء، وكأنهم خيال الظلّ أُدخِل الحرب عنوة: «قراءة الصحف تجعلك مشاركاً رغم أنفك في مراقبة حرب غبية، والتصويت في انتخابات لا معنى لها واحدة تلو الأخرى؛ مراقبتك انهيار العملة، وتحقيق الاستقرار ومن ثم الانهيار مرة أخرى». لا وجود للسحر هنا، فقط مدينة تغرق بالوحشية والمخدّرات والسجون السيئة. أخيراً نجد أنفسنا أمام قصة نقية، تدفعنا للتساؤل: كيف استطاع كبح دوافعه الخاصة من دون الانحياز إلى أحد الأطراف في عالم لا يمكن تجريده من الأوهام؟

في رواية «في الليل نمشي في حلقة مفرغة» يجيد ألاركون تقديم قصة سياسية مفعمة بالطموح ونابضة بالحياة، تستمدّ قوّتها من حياته الشخصية، ولا تقلّ أهمّية عن كتابيه السابقين «الحرب على ضوء الشموع»، وهو مجموعة قصصية نشرت في عام 2005، تُرجمت إلى الإسبانية ورشّحته للدور النهائي في جائزة قلم هيمنغواي عام 2006، وروايته الأولى التي نشرت في عام 2007 وحملت عنوان «راديو المدينة المفقودة» التي تُرجمت إلى اللغات: الإسبانية، والبرتغالية، والإيطالية، والهولندية، واليونانية، والتركية، واليابانية، والتشيكية، والصربية، كما تُرجمت إلى الألمانية بقلم فريدريك ملتندورف، وحازت على جائزة الأدب الدولية المقدَّمة من هاوس ديركولتارين دير فيلت.

ترجمة: لمى عمّار - عن نيويورك تايمز

ليبيا: من القذافي إلى تحدّيات الدولة

العربي عبدالحق العالم

منذ أن حقّق الشعب الليبي انتصاره بسقوط نظام القذافي الذي يصفونه بـ «اللانظام» لتميّزه بعدم إقامة المؤسَّسات الدستورية واعتماده على الشخصنة والتسلُّطية، ظهر كمّ كبير وهائل من الكتابات المتنوعة على المستويات الصحافية، والتاريخية، والأكاديمية بلغات مختلفة. وإن تميزت الأعمال التي ظهرت باللغات الأجنبية، وفي مقدّمتها الإنكليزية، بعمق في التحليل وغنى في المحتوى، كما تميّزت بتنوُّع الاختصاصات والمقاربات التي انطلقت منها، لتحلّل مكوّنات السياسة والمجتمع وديناميّاتهما في ليبيا المعاصرة. أمّا الإصدارات العربية عن ليبيا، فقد كانت، في الغالب الأعمّ، ذات طابع صحافي أو انطباعي، وكان جلّ تركيزها، التهليل للثورة الشعبية ضدّ التسلطية والطغيان، وإظهار عمق المشاعر التي يكنّها الليبيون لنظام القذافي، وما ترتَّب عن حكمه الطويل. وفيما عدا ذلك، كانت بعض الأعمال مُجَرَّد تسجيلٍ لمراحل من تاريخ تسلطية ودكتاتوريّة وفساد القذافي ومكوّنات نظامه المشخصن، وإن اعتمدت التأريخ، فإنها لم تتجنَّب مثالب الوقوع في الشخصنة أيضاً. لذا فإن كتاب «ليبيا: الثورة وتحديات بناء الدولة» (بيروت- مركز دراسات الوحدة العربية) لمؤلفه الدكتور والباحث المعروف يوسف محمد الصواني - أستاذ السياسة والعلاقات الدولية في جامعة طرابلس- يقدّم تحليلات علمية تستند إلى المعرفة والخبرة بتاريخ البلاد، وبطبيعة بُناها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

يدور محتوى الكتاب، ويتمحور تحليله حول التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي لليبيا، منذ استقلالها بقرار من الأمم المتحدة في 1951، وصولاً إلى الانقلاب الذي أوصل القذافي إلى السلطة في 1969، وحتى سقوط نظامه في أواخر صيف عام 2011. هذه الفترة الزمنية القصيرة في عمر الشعوب، ظلّت مفصلية وحاسمة بالنسبة لليبيا المعاصرة، ومن شأن الغوص فيها تبيان كيف كان قدر غير هينٍ من مصيرها يتحدّد بإرادة قوى خارجيّة، وهي الموضوعات التي يتناولها الفصل الأول من الكتاب.

ويركِّز الفصل الثاني على تحليل التجربة التي عرفتها ليبيا لإصلاح النظام من داخله ضمن ما عُرف بـ «مشروع ليبيا الغد»، الذي أطلقه النظام وقاده سيف الإسلام القذافي. وبينما نلمس في هذا الفصل إلماماً دقيقاً وتحديداً واضحاً لمكوّنات تلك التجربة، فإن المؤلِّف يحرص على رسم خيطٍ دقيق يفصل عبره بين رؤية النظام وأهدافه من ناحية، ورؤية قوى الإصلاح الوطني وما كانت تسعى لتحقيقه في ظروف غاية في الصعوبة من ناحية أخرى. إذ يحلّل كيف تعاملت النخب الوطنية في الداخل وفي الخارج، وبمختلف أطيافها، مع الإصلاح المزعوم، وما قامت به من محاولات لتحقيق مكاسب وطنية عبره، مهما كان قدرها ضئيلاً. لذلك فإن هذا الفصل يفيد في التعرّف إلى ما كان يواجه تجارب الإصلاح العربية، وما كانت قوى الإصلاح الديموقراطي تتعرَّض له من تحديات، في وقت، كان العالم كلّه تقريباً قد أيقن أن العالم العربي أصبح مستعصياً بشكل شبه نهائي على الديموقراطية، بعد أن تجاوزته جميع موجات الدمقرطة، لتتركه غارقاً في قدرية يائسة من التغيير، وأسيراً لنظم دكتاتورية سواء أكانت شمولية أم تسلطية، قوّت من شوكتها بالتحالف مع الغرب والرأسمالية المعولمة على أكثر من مستوى.

أمّا الفصل الثالث، فيوظِّف عناصر التحليلات في ما يتعلّق بنشوء الدولة الليبية الحديثة وبنظامَي الحكم: الملكي، والقذافي، ليرصد محلِلاً الخلفيات والأسباب التي قادت إلى انطلاق الاحتجاجات، وما يمكن أن تخفيه وراءها من ديناميات مستقرّة في السياق الليبي. كما يقدّم تعريفاً بمظاهر الاحتجاج وطرق تعبيره، الذي انطلق في كانون الثاني/ يناير 2011 ليتحوَّل إلى انتفاضة شعبية كان للدور الخارجي فيها، أهمية حاسمة في التخلّص من نظام القذافي. ومن أجل فهم حقيقة ما جرى ضمن السياقات المحلّيّة والخارجية، يُجري المؤلِّف قدراً من المقارنة الدالة بين الحالة الليبية وبقية بلدان الربيع العربي، مبرزاً في الوقت ذاته خصوصية الحالة الليبيَة. ثم يقدّم تحليلاً غير مسبوق للحالة الثورية الليبية التي ظلّت حتى الآن حِكراً على الكتابات الصحافية، وتنازعتها رؤيتان متناقضتان، بين النظر إليها ضمن نظرية المؤامرة، أو اعتبارها ثورة شعبية بامتياز، -وهو ما يقلّل من أهمية دور التدخل الخارجي ومفصليته-، حيث تتجاهل الرؤيتان، حقيقة التاريخ السياسي الحديث والمعاصر لليبيا،

وتصرّان على حصره في شخص القذافي أو علاقته مع الخارج.

ويُخصّص الفصل الرابع للتعريف بالنظام السياسي الانتقالي، الذي تأسّس في أثناء الثورة ضدّ القذافي، وما يزال يقوم بقيادتها سياسياً حتى اليوم. حيث يعمل العرض والتحليل كتمهيد وتوضيح للقضايا المهمة التي يتناولها الفصل الخامس والأخير من الكتاب، فيظهر قصور المجلس وأخطاؤه، مسؤولَيْن عن حالة الإرباك السياسي والهشاشة الأمنية اليوم. يعكس هذا الفصل، الحالة الليبية أو سياقها الحالي، والمكوّنات المختلفة التي تتفاعل فيه، وكذا ما يطمح إليه الليبيبون في بناء دولة ونظام ديموقراطي جديدين. لذلك يركّز المؤلّف على توصيف محددات وتحديات عملية الانتقال الديموقراطي في ليبيا وآفاقها وفرص نجاحها، محلِلاً مكوّنات دعم هذا الانتقال، إضافةً إلى ما يمكن أن يجعله عملية محفوفة بالمخاطر التي تطال جوهر الدولة والهوية والكيان الوطني. ولذلك فإن هذا الفصل، يقدّم لنا تحليلاً دقيقاً للأوضاع الحالية، وكيف نشأت، وما يسمّيه المؤلِّف الديناميات الأقل ديمومة في السياق أو المشهد الليبي الحالي، وكيف يمكن لها المساهمة إيجابياً، أو عرقلة عملية الانتقال الديموقراطي، وتجاوز الاختناقات والآثار السلبية الناجمة عن عسكرته مبكِّراً، ومآلات التدخُّل الأجنبي فيها مبكِّراً أيضاً. فالخلاصات التي يقدّمها المؤلِّف في هذا المجال، هي ذات أهمية تتجاوز السياق الليبي، الأمر الذي يمكن الاستفادة منه عربياً في التعرّف إلى ما ينتظر سورية مثلاً، إن تعرّضت لنفس ما تعرّضت له ليبيا.

بيد أن كتاب يوسف الصواني، مع كل ما تقدّم، يقع في شرك الاختصار، وربما الاختزال، خاصةً عندما يتعلقّ الأمر بتاريخ ليبيا الحديث والمعاصر. ومع أن الكتاب ليس تأريخاً لليبيا، إلا أنه من الصعب تصوّر الإحاطة بهذا التاريخ بالنسبة لغير المختصين، ضمن عدد الصفحات القليل الذي يخصّصه المؤلِف لهذا الغرض. ومع إقرارنا بوجاهة تحليلاته في ما يخصّ ديناميات الخارج، إلا أنه لا يمكن النظر إلى ليبيا بمعزل عمّا يجري عالميّاً أو إقليمياً، كما لا يمكننا تجاهل أن الوضع الحالي يعكس حقيقة الانقسام بين الليبيين، الذي لا يتعلّق بالضرورة بشأن القذافي ونظامه، بل بفعل ما يمكن وصفه، بنتائج الثورة ضدّه، وخاصةً دور قوى سياسية معينة وارتباطاتها الخارجية، وهو ما جعل مناطق ليبية بكاملها ما تزال تُصنف باعتبارها مؤيِّدةً للقذافي رغم اندثار نظامه تماماً. فالكتاب لا يقدّم لنا تفسيراً واضحاً- رغم ما يمكن قراءته بين السطور-، للأسباب التي تجعل جزءاً لا يُستهان به من الليبيين، سواءٌ في الداخل أو في المنافي، يصرّ على عدم قبول ما يجري برحابة صدر، وكذلك إصرار المدن المنتصرة على فرض إرادتها بالقوة. حتّى إن المؤلِف يحاول تجنُّب هذه المسألة أحياناً، من خلال عدم توضيح نسبة هؤلاء إلى جموع السكان، وإن كان ما يُفهَم من تركيزه على أهمية المصالحة الوطنية يعكس عمق الإحساس بهذه المسألة وخطورتها.

جاء كتاب «ليبيا: الثورة وتحديات بناء الدولة» ليسدّ نقصاً فادحاً في الكتابات العلمية حول الثورة في ليبيا وتحدِّيات بناء الدولة. ويتميّز عن غيره، بتقديمه رؤية لما جرى في ليبيا منذ محاولات بنائها كدولة حديثة ذات هويّة وطنية جامعة. وهو لا يكرّر المقاربات الغربية عن ليبيا، وقد نجح المؤلِّف في تفكيك عناصر المشهد الليبي بمكوّناته المختلفة، من دون أن ينحاز إلى أي طرف، خلا ما يمكن تلمُّسه بين السطور من عمق إيمان بالوطن والديموقراطية. ومع أن المؤلِّف اهتم بالمسألة الاقتصادية وبموقع النفط ودور اقتصاد الريع وآلياته المختلفة، إلا أن ما ينقص التحليل، هو إظهار إلى أيّ مدى تمثّل ليبيا بالنسبة للعالم الغربي خصوصاً، مُجَرَّد موردٍ للنفط الخام والغاز، وما هو الدور الذي لعبه ذلك في إسراع الغرب للإطاحة بالقذافي مبكّراً، وفي تجاوز تفويض قرار مجلس الأمن 1973، من هدف حماية المدنيين إلى هدف إسقاط النظام أو تغييره، بينما لم يقم بدور مماثل في سورية مثلاً! إلا أنه، ومن باب الإنصاف، لا بدّ أن نقرّ بأن المؤلِف سعى، ولو سريعاً، إلى الإشارة إلى هذا الجانب، بيد أن ذلك غير كافٍ للتعرُّف إلى الدور الخطير لتفاعل ديناميات الداخل في ظلّ تأثير ديناميات الخارج، وربما هيمنتها.

ورغم ما يمكن أن يوجَّه من نقد، يظلّ كتاب الدكتور يوسف الصواني عملاً متميزاً في حمّى الكتابة عن الربيع العربي. فهو كتاب جديرٌ بالقراءة وعمل رصين يمكن أن يكون فاتحةً لعدد من الدراسات الجادّة عن ليبيا التي مازلنا نحن- العرب- نجهل الكثير عنها. فالكتاب يقدّم فسحةً منعشةً للقارئ، من شأنها إخراجه من دوامة وكابوس أخبار القتل والاغتيال والتفجير وانسداد الأفق السياسي، وخطر الاحتراب الداخلي الذي قد يجرّ إلى حرب أهلية شاملة، وهي الصورة القاتمة التي أصبحت ترتبط بليبيا في وسائل الإعلام.

قرية النساء المعزولة

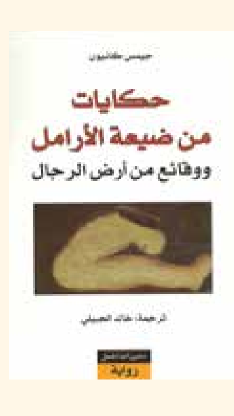
أنيس الرافعي

نكتشفُ في رواية «حكايات من ضيعة الأرامل ووقائع من أرض الرجال» للكاتب الكولومبي جيمس كانيون -المقيم في النيويورك ويكتب بالإنجليزية-، التي ترجمها مؤخَّراً إلى لغة الضاد السوري المتميِّز خالد الجبيلي (منشورات الجمل، بغداد- بيروت)، عالماً توقّف فيه نهر الزمن عن جريانه ليصبح مُخْتَزَلاً في صورة الأنثى، لاسيما بعد أن اختفى الرجال نهائياً.

على امتداد أربعة عشر فصلاً، يشيِّد صاحب الرواية الفائزة بعدّة جوائز حول العالم (هينفيلد، إدموند وايت، لامبادا وغيرها) كاتدرائيةً سرديةً مشحونة بجرعات عالية من الواقعية السحرية التي اشتُهر بها كتّاب أميركا اللاتينية، ومفعمةً بالمواقف الساخرة والإنسانية، قوامها بنية مضاعفة للفصل أو سرعتين مختلفتين لتقديم الأحداث.

البنية الأولى- حكاية/ أصل- ممتدّة ومتشابكة مثل تويجات زهرة استوائية تتفتّح في شتى الاتجاهات، وترويها إحدى النساء، وتستدعي في أجوائها علاقاتها بنسوة أخريات. أما البنية الثانية- فشهادة / فرع- وجيزة وذات نَفَس قصصي خاطف، تأتي تارةً على لسان ضحية ممن عاشوا فظائع الحرب وأهوالها، أو تارة على لسان جلّاد ممن كانوا ضالعين في اقترافها، لكأننا في غمرة ركح مسرحي يتقدّم إليه تارة ممثّل أول ويلقي برولوغاً طويلاً تحت إنارة شاملة، وتارة أخرى يتقدّم إليه ممثّل ثان ويلقي مقطعاً قصيراً تحت بقعة ضوء حادة. وبعد انتهائهما ينسحب كل واحد منها إلى الظلام.

المفتتح الزمني لـ «حكايات من ضيعة الأرامل ووقائع من أرض الرجال» كان في 15 تشرين الثاني/ نوفمبر 1992 لمّا اقتحم الثوار ماريكيتا، وهي قرية كولومبية جبلية نائية، وأجبروا رجالها على الالتحاق بصفوفهم، وقاموا على الفور بقتل كلّ من يقاومهم أو يرفض الاستجابة لطلبهم، ولا يبقى في القرية إلا الأرامل والعوانس بالإضافة إلى قسّيس القرية وفتى أبيض البشرة يتنكّر في هيئة فتاة.



وتحت وطأة هذا الوضع الكابوسي والكافكاوي إلى حدّ بعيد تغوص القرية في حالة من الفوضى، وتمتلئ شوارعها بالأوساخ والخرداوات، وتعاني نساؤها من العوز وشحّ الطعام. هنا تبزغ «روزالبا» أرملة «باتينو»، زوجة الشرطي السابق، وتتصوّر مستقبلاً جديداً للقرية، تَعِدُ بسنّ قوانين جديدة وفرض النظام، واستعادة الاقتصاد المنهار، وتمضي في إنشاء قرية طوباوية تفوق أي مجتمع مثالي يمكن أن يتخيَّله أي ثوري حالم أو منظّر سياسي طهراني. وتصبح شخصية «كليوتيد غوارنيزو» التي تصل إلى القرية بحثاً عن مكان تمضي فيه بقية حياتها معلِّمة المدرسة. وترثي «دونا إميليا» خسارة زبائن المبغى الذي تقوم بإدارته. وفي الوقت نفسه، تشكّل «مانوليا موراليس» مجموعة من الفتيات اللائي يشعرْن بالحنين إلى الرجال، ويقمْن «مبغىً سحرياً»، حيث تغوي النساء الوحيدات شذّاذ الأفاق والرجال القادمين من القرى المجاورة في منتصف الطريق قبل وصولهم إلى مبغى «دونا إميليا».

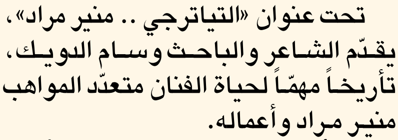
وضمن سياق التنامي الدرامي لحبكة الرواية تؤدّي عاصفة قويّة إلى إزالة الدرب الترابي الوحيد المفضي إلى القرية، فيغدو فضاؤها المكاني خارج العالم ومعزولاً عنه، فلم يعد لنساء القرية أي سبيل للتواصل مع بقية القرى الأخرى، عندها تقترح القاضية روزالبا «حملة الإنجاب»، حيث يقوم قسّيس القرية بوصل 29 امرأة، ليتبيّن في ما بعد أنه عقيم.

وتسدل ستارة الرواية بعودة بعض رجال القرية «طالبين منحهم فرصة ثانية»، الشيء الذي أحدث بلبلة بين النسوة وتضارباً في الآراء، لأنهن اعتنَّ العيش في عالم ناعم يخلو من رجال قارين، وتحكمه قوانين وأنظمة مختلفة من صنع النساء وحدهن.

تنتمي رواية «حكايات من ضيعة الأرامل ووقائع من أرض الرجال» إلى السرد الأميركو-لاتيني الجديد المكتوب بلغة أخرى غير الإسبانية (لنتذكّر هنا كاتباً آخر كان يكتب بالإنجليزية، هو التشيلي خوسو دونوسو، ولنتذكّر رواية «بانتاليون والزائرات» للبيروفي ماريو بارغاس يوسا، التي تستعيد أصداء الأجواء التي يشتغل عليها كانيون ذاتها، وتتشابك فيها العوالم النسائية بالسخرية من الدكتاتورية العسكرية). وهو سرد تصير فيه الكتابة حالة مواجهة قصوى بين ذات ما محاصرة، ووضع اجتماعي وسياسي مناوئ. إنها أيضاً كتابة تبدو واقعية على نحو مخاتل، إذ تخترقها الحكايا المتخيّلة والأسطرة والفانتازيا. هي طراز من الحكي داخل المعيار المألوف لدى كتّاب السرد الغرائبي، لكن طريقة صوغها تنتهي بتشكيل خطر على هذا المعيار، وتحاول نسفه بطرق جديدة ومحدثة على صعيد التقنية والمعمار واللغة. طرقٌ لا يمتلك أسرارها، والوقود اللازم لتحريك الآلة الجهنمية لمتخيّلها سوى جيمس كانيون، الذي قدّم في روايته الأولى هاته، النائعة الصيت، تباشير وعد غير كاذب بولادة كاتب كبير آخر من نسل غابرييل غارسيا ماركيز، وألفارو موتيس.

منير مراد.. مأساة «التياترجي»

ياسر ثابت



تحت عنوان «التياترجي .. منير مراد»، يقدّم الشاعر والباحث وسام الدويك، تأريخاً مهمّاً لحياة الفنان متعدّد المواهب منير مراد وأعماله.

نقرأ في المقدّمة تحت عنوان «تأريخ السيرة.. إبداع جديد»، طرحاً للمشروع الذي يقوم به الباحث برصد سِير المبدعين في كل مجال. ومن أجل التمهيد لمضمون الكتاب، وُضعت مقدّمة أخرى حول تاريخ البحث والتنقيب والمشكلات التي واجهت الباحث في أثناء تأليفه في الفترة بين يناير/كانون الثاني 2008 وديسمبر/كانون الأول 2010، وجاءت تحت عنوان «في البحث عن منير مراد».

يتناول الباحث في فصله الأول الذي يحمل عنوان «مطرب مصر الأول.. زكي مراد»، سيرة الفنان المصري اليهودي زكي مراد وأعماله، وهو والد كل من منير وليلى، وكان -بالفعل- مطرب مصر الأوّل قبل ظهور محمد عبدالوهاب.

في الفصل الثاني المُعَنْوَن بـ «ماحدش شاف.. منير مراد»، الذي استلهمه المؤلّف من الاستعراض الشهير لبطل الكتاب، تمّ رصد حياة منير مراد الاجتماعية ورحلة كفاحه وكذلك المشكلات المختلفة التي تعرّض لها، والظلم الشديد الذي حاق به. وكان هذا الفصل -بالتحديد- محاولة لتقديم صورة موضوعية لحياة الرجل من دون الدخول إلى تفاصيل لا تفيد القارئ ولا البحث.

أمّا الفصل الثالث فكان حول سينما منير مراد، وجاء بعنوان: «قرّب قرّب.. خش اتفرّج»، في استلهام آخر لإبداعاته، وفيه تمّ رصد علاقته بالفن السابع، حيث توصّل المؤلّف إلى أن مراد كان يهدف إلى تقديم مشروع فني متكامل خلال حياته، وقد استخدم السينما في ذلك، ولم يكن مُجَرَّد مُلَحّن أو مونولوجيست قام بتمثيل بعض الأفلام.

وبنظرة مدقّقة إلى أفلامه نرى أن منير مراد استخدم العناصر الآتية: فنون التياترو، خاصة الاستعراضات،



والكوميديا الخفيفة و«الفودفيل»، والأغنية بكافة أشكالها. أثار منير مراد في أعماله عدداً من الأفكار، منها: الانتصار للفقراء والبسطاء، والانتصار للفن وتقديمه باعتباره قيمة إنسانية كبرى، وتعميق الوطنية وتأصيل الوحدة بين طبقات الشعب.

وكان من أهمّ ما تمّت الإشارة إليه في هذا الفصل، هو ما أطلق عليه اسم: مستويات المحاكاة لدى منير مراد. كما أشار إلى استخدام منير مراد للأغنية في أفلامه. ويشير المؤلّف في حواشي هذا الفصل إلى فن «الفودفيل»، وإلى قصة «فاوست» و«الأوبرا كوميك» وغيرها.

يقدّم وسام الدويك في الفصل الرابع عرضاً مبسّطاً لموسيقى منير مراد تحت عنوان «واد أرتيست غنائي ومونولوجيست»، تناول فيه أنواع الموسيقى التي قَدَّمَها بطل الكتاب، وتحليلاً لأغنيتين من أغانيه، ورصداً لأغنياته التي غناها له معظم مطربي مصر.

ولد منير مراد في يناير/كانون الثاني 1922، وتوفّي في أكتوبر/تشرين الأول 1981. مثل دور البطولة في فيلمين هما «أنا وحبيبي» أمام شادية 1953، و«نهارك سعيد» 1955. وفي العام نفسه قام بدور صغير في فيلم «موعد مع إبليس» أمام زكي رستم ومحمود المليجي، ثم مَرّت تسع سنوات كاملة إلى أن طلب منه صديقه حسن الصيفي أن يقدّم استعراضاً في فيلمه «بنت الحتة» الذي أخرجه عام 1964.

وضع منير مراد نحو ثلاثة آلاف لحن، فقد لحّنَ ضوضاء القاهرة وعناوين الصحف وموضوعات بعض المقرّرات الدراسية، كما لحّن من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار من «أنا زي ما أنا» لليلى مراد إلى «قرّب قرّب خش اتفرّج»، التي ملأ بها الشاشة الفضّية رقصاً ومرحاً.

كما عمل مساعد مخرج في مئة وخمسين فيلماً، وهو ابن زكي مراد، أشهر مطربي مصر بين أواخر القرن 19 وحتى نهاية العشرينيات من القرن العشرين، له ثلاث أخَوات هن: ليلى، وسميحة، وملك، وأخوان هما: مراد -أكبرهم جميعاً-، وإبراهيم المنتج السينمائي.

عاش منير مراد فقيراً، ومات صغير السن. ولعلّ أهم الأسباب التي جعلت الظلم يطرق بابه باستمرار هي كونه فناناً شاملاً جمع بين العديد من عناصر الفن السابع، حيث لم يستوعب الوسط الفني ولا المتلقّي المصري هذا الأمر، فكان منير -كما هو معلوم- يرقص، ويمثّل، ويغنّي، ويقلد، ويؤلّف الأفلام، ويلحّن، ويعزف، ولعل أبسط ما يمكن أن يعرّض الإنسان، وبخاصة الفنان، للظلم هو إحساسه بأنه غير مفهوم وأنه لا يُقَدَّر حقَّ تقديره.

حاول منير، التخلُّص من الموسيقى ذات الإيقاع البطيء والأغنية الطويلة زمنياً إلى الموسيقى السريعة والأغنية القصيرة في محاولة لمواكبة العصر، وكان هنا أيضاً أمراً غير مستساغ في ذلك الزمان، فلم يستوعبه لا المتلقّي ولا أهل الفن أنفسهم.

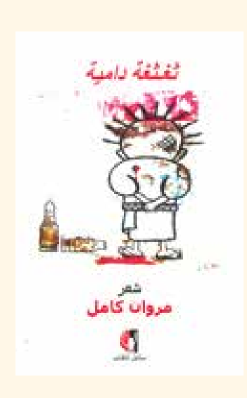
يأتي كتاب «التياترجي» ضمن مشروع بحثي ضخم بعنوان «تأريخ السيرة» يقدّم وسام الدويك من خلاله سِيَر وأعمال مبدعين من مختلف المجالات والبلدان والإبداعات.

كتابة القصيدة بالكيبورد

جمال جبران

منطلقاً من ديوانه الشعري الأول «ثغثغة دامية»، الصادر حديثاً عن دار سنابل في القاهرة، يفعل الشاعر مروان الكامل خطوته الأولى في طريق القصيدة اليمنية الحديثة التي اتّخذ أصحابها طريق الكتابة المباشرة على لوحة المفاتيح في أجهزة الحاسوب كحالة شعرية طريّة لا يلزم معها إعادة كتابة وتنقيح وإضافة. هي تقنية يبدو أنها تتناسب مع حالة اللحظة التي يهندسون بها حياتهم اليومية، وجعلها تقعد في زاوية نائية عن الحالات الشعرية السابقة، وعدم تكرار النماذج القائمة والمكرَّسة. لكن لا يبدو أن هذا نتاج فكرة دارجة تقول بضرورة «قتل الأب» والتنصُّل من أي كتابات سابقة مخطوطة في أرشيف القصيدة العربية. فحالة الإهداءات غير المسبوقة التي افتتح بها مروان كتابه نكاد نرى فيها حرصه على عدم إظهار نكران أو تنصُّل من جيل أدبي بعينه؛ فغالبية الأسماء الواردة في ذلك الإهداء الذي احتلّ نحو سبع صفحات من العمل نصادف فيها أسماء من طبقات شعرية مختلفة ومن تيارات وأجيال لا يجمعها جامع. فالغاية هنا، كما يبدو، هي قول كلمة امتنان لأشخاص بعينهم تركوا في وعيه شيئاً ما من الشعر.

وهو يكتب مقدّمة أيضاً لنفسه ولقارئ ربما أراد التعرف إلى وعي كتابة لشاب يقوم بإنتاج كتابه الأول فيؤكّد: «من حقّي أن أصدر مجموعة شعرية. من حقّي أن أعرضها على شاعر مجيد لأخذ رأيه ونصائحه وأي اعتراضات، ومن حقّي أن يكتب لها مقدّمة أديب مرموق»، مع



ذلك فهو يطلب من شاعر شاب مثله هو فتحي أبو النصر بكتابة تلك المقدّمة.

لن تتوقَّف كمية الحالات الغرائبية ونحن نمر عبر صفحات الديوان، وحتى معرفة الكيفية التي صدر بها. البداية من الفيسبوك، ثم صديقة عربية شاعرة هي فضيلة الشامي التي ترسل له على بريده الخاص بطلب طباعة ديوانه ليأتي بعدها دور المترجم والناشر المصري طلعت شاهين ليقوم بإخراج العمل عبر دار «سنابل للكتاب»- القاهرة.

ثم نتوقَّف عند نقطة السهر الكثيف التي تبدو كموجّه رئيسي ومضخّة تمدّ الشاعر الشاب بطاقته من أجل رصد مشاهد لا يمكن الوقوف عندها بالنظر في حالة الصحو التام: «بركات السهر ستدهش امتلاءك بالنوم / ستقسم، لا أعرف كيف جاءتني قوة شلالات نياجرا بالأمس / النوم بالونة مثقوبة / السهر شبق».

لهذا نراه يكتب عن «الصاخبون في رأسي» ويطالب: «أعيدوا دمعتي لتُزهر وأكمل الحلم» كما نراه باحثاً عن «تاسع أهل الكهف الذي لم يخرج بعد»، وحين يداهمه التعب نسمعه يهتف بخفوت مرتعش: «هل ترين كل هذا الليل يا أمي؟ / إنه يوسعني ضرباً / أنقذوني من الليل»، لكنه أيضاً لا ينسى الكتابة لأبيه حسين كامل الذي ذهب إلى القرية كي يقوم بحل إشكالية بين رجال قبائل يقومون بالتعرُّض للسيارات المارّة بين قراهم، ويسرقونها، لكنه عاد وقد سرقوا منه سيارته: «كان بإمكانك عدم الذهاب وتبقى تتابع مباريات دوري أبطال أوروبا».

وخلال كل ذلك لا ينسى مروان كامل التنكير بكافة العناصر الجامدة والمتحرِّكة التي تحيط بحياته. وهكذا تبدو قصائده كأنها معجونة بيوميتها ولحظاتها المتسارعة التي لا يمكن إمساكها إلا بهذه التقنية الكتابية التي تسمح لأصابع الشاعر أن تتنقل بتسارع كبير على لوحة المفاتيح كي تتشكَّل تلك اللحظات على هيئة قوالب صورية تامّة: «حيرتك الكبرى ماذا تبول النحلة / اندهاشك من ذيل صغير أعلى مؤخرة الغزال يجعلك تضحك سنة كاملة / فقط تشفق على السلحفاة / وكم من المرّات التي قتلك فيها الاستعجال / تحلم أن تكون يوماً شاعراً وتطبع لك دار نشر مرموقة مجموعة شعرية... وتحلم مرة أخرى أن تصبح أن تصبح أن تصبح / أن تصبح ماذا / ألو ألو مروان مروان».

شرفات الحكي

في مجموعته القصصية الأولى: «أبداً لم تكن هي»(2013)، ينتصر الكاتب القطري محمد حسن الكواري لصوت المرأة، يضعها في قلب الحكاية، يحاورها ويجادلها، يمنحها سلطة تحريك خيوط السرد والتعبير عن ذاتها، بصفة مستقلّة، بعيداً عن هيمنة وتأثيرات الشخصيات الذكورية الأخرى. قصص المجموعة نفسها تتعدَّد فيها الألسن والأصوات، تتزاحم فيها الشخصيات، وتشترك فيما بينها في رغبة واحدة: إعادة رسم الحياة بملامح أقلّ عبوساً وأكثر فرحاً.

في نصّه الافتتاحي المعنون بـ«إبرام ذمّة» يستعين القاص بتقنية الفلاش باك، ويسرد بأسلوب موحّد حاضر وماضي علاقة مضطربة، غير ثابتة، بين أب وابنته. يعود إلى ظروف زواجها القسري، خيبتها من خيارات والدها، مع حفر في ذاكرة الطرفين لفهم أسباب وخلفيات التشنّجات التي حكمت وتحكم علاقتهما الثنائية، مع تركيز، في الوقت نفسه على صفة الأب البطريركي شرقي القناعات، وروح البنت المسامحة، والمتصالحة مع والدها في التعامل مع المنطق الاجتماعي الصعب المفروض عليها.

في غالبية قصص المجموعة الاثنتي عشرة، يحاول محمد حسن الكواري الاقتصاد في اللغة، ومحاذاة الشعرية في توصيف الأمكنة والشخصيات. وفي نص «آخر أبناء الشيخ» يعرض حوارية بين أب وابنه، تدور حول وجهتي نظر متناقضتين، بين راغب في العيش في المدينة، ومعارض للبقاء فيها. القصة



تحمل كثيراً من الرمزية في علاقة جيلين مختلفين بالمكان، وتصوُّرهما للحياة فيه. مع أن كلام كل واحد من الشخصيتين يتضمَّن جزءاً من الحقيقة، حقيقة نسبية وليست مطلقة بالنسبة للطرف الآخر. إيقاع قصص المجموعة كان يبدو ثابتاً قبل أن تفاجئنا قصة «المسافر»، وهو نص يقترب من كتابة اليوميات أكثر من القصّ الخيالي، حيث يحكي الكاتب بضمير المتكلم رحلة شاقّة من الأردن إلى قطر بَرّاً مروراً بالمملكة العربية السعودية، وهو ما يزال في سنّ السابعة عشرة. رحلة دامت يومين تعرَّف فيهما إلى أناس، واختبر تجارب حياتية جديدة. ورغم أنه لم يكن يمتلك من المال سوى ما يكفيه لاقتطاع تذكرة الحافلة، من عمان إلى الإحساء (قبل مدينة الدوحة بمئتين وخمسين كيلومتراً) فقد تمكّن من مواصلة طريقه إلى البيت بالمراهنة على فطنته وشطارته. أما

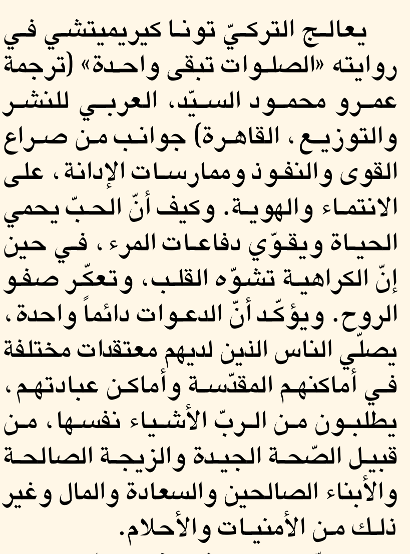
في قصة «أبداً لم تكن هي» سيجد القارئ نفسه في أجواء القصص البوليسية، حيث تبدو الحبكة مفخَّخة، وعلامات الاستفهام كثيرة في سبيل فك ألغاز والبحث عن مجرم مجهول. في القصة ذاتها ندخل مخفر شرطة، ونقرأ حوارية بين محقّق وامرأة مُتَّهَمة بقتل زوجها، ينتصر القاص في نهاية النص للمرأة، ويخلّصها من صِفتَي «الضعف»، ولعب دور «الضحية».

من قصة إلى أخرى تتعدَّد وتتنوَّع هموم الكاتب، تنتقل من العادي إلى الاستثنائي ومن المحَلّي إلى الكوني، ففي «عبد الله الجابر» يقدِّم بورتريه مثقّف، يعيش انطواء، وينتظر مصادفة تجمعه بامرأة. مصادفة سيجدها في جارة له شاعرة ومدرّسة لغة عربية. في القصة نفسها، يقدِّم الكواري مقاربة سيكولوجية للمثقَّف المنعزل نسبياً، والباحث عن السلام الداخلي. وفي قصة أخرى حملت عنوان «الدين» يصف عوالم نسائية خالصة تشوبها الخلافات الثنائية، وانتشار الإشاعة وعدم ثقة المرأة بنظيرتها. أما في «وجه في الظلام» فهو يقدِّم تحية لحكمة ابن عطار استطاع أن يحرِّر فتاة من عقدة نفسية بسبب طفح جلدي كان يغطّي نصف وجهها، ويفتح نافذة رومانسية في قصة «طريق الورد الأبيض» ليحكي قصة حب مثالية.

قصص «أبداً لم تكن هي» القصيرة هي مجموعة شرفات تطلّ على تجارب إنسانية، تنقل القارئ إلى فضاءات تأمُّل رحبة، وتحيله إلى عوالم مفتوحة، يختلط فيها الواقع بالمتخيَّل.

البقاء على صلة بقاءٌ في اللغة

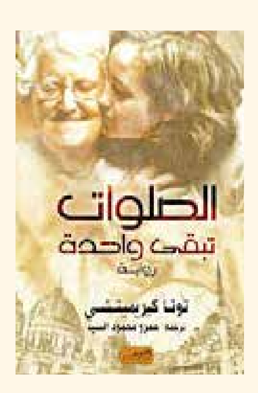
هيثم حسين



يعالج التركيّ تونا كيريميتشي في روايته «الصلوات تبقى واحدة» (ترجمة عمرو محمود السيّد، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة) جوانب من صراع القوى والنفوذ وممارسات الإدانة، على الانتماء والهوية. وكيف أنّ الحبّ يحمي الحياة ويقوّي دفاعات المرء، في حين إنّ الكراهية تشوّه القلب، وتعكّر صفو الروح. ويؤكّد أنّ الدعوات دائماً واحدة، يصلّي الناس الذين لديهم معتقدات مختلفة في أماكنهم المقدّسة وأماكن عبادتهم، يطلبون من الربّ الأشياء نفسها، من قبيل الصّحة الجيدة والزيجة الصالحة والأبناء الصالحين والسعادة والمال وغير ذلك من الأمنيات والأحلام.

يصوّر كيريميتشي في روايته هذه امرأة عجوزاً اسمها مدام روزيلا تبلغ الثامنة والثمانين من عمرها، تعيش في ألمانيا، تنشر إعلاناً يتضمّن طلب موظّف يتحدّث التركيّة، ولا تشترط الخبرة. أيّ يكون الحديث محور اهتمامها واللغة محورها. تتقدم الشابّة بيلين -وهي طالبة جامعيّة تركية تدرس في ألمانيا -قاصدة العنوان المثبت في الإعلان، تفتح لها البابَ خادمة صامتة اسمها ويلدا.

تتفاجأ بيلين بأنها متقدّمة إلى وظيفة تكون فيها مجبرة على الحديث مع سيدة عجوز، لكنّها لا تغادر لحاجتها إلى المال. تعرف من المدام روزيلا أنّها قضت السنوات الأكثر روعة وجمالاً، وأيضاً الأكثر حزناً وغرابة من حياتها في إسطنبول، وما عايشته في تلك المدينة هو ما شكّلها، وتؤكّد أن كل خطوة أو نفس تنفّسته في إسطنبول شيء غالٍ بالنسبة لها. تجد نفسها عجوزاً مريضة، لم يعد أمامها الكثير من الوقت في الحياة، تعتريها نوبات نسيان، فتصرّ على الاحتفاظ بذاكرتها عبر استخدام فتاة تتقن التركية كي تبقيها على صلة باللغة ومن ثمّ على



صلة بالمكان من خلالها.

ذكريات تلك السنوات تعيش داخل عقلها مع اللغة التركية، وهي لا تعلم متى ستمّحي ذاكرتها بشكل تام. لكنّ الأطبّاء يقولون إنّ تدهورها قد يزداد سرعة في أيّ وقت. تخشى إن نسيت التركية، أن يختفي كلّ ما عاشته في الماضي أيضاً، وهنا هو سبب نشرها الإعلان. والمهمّ بالنسبة إليها هو التحدّث والفضفضة. يكون الحكي وسيلتها لمقاومة المرض، وتحدّي الموت أو التهيئة لاستقباله ببشاشة وهدوء، وبما يليق بها، بعيداً عن توتّرات الاحتضار والمنازعة وانتظار اللحظة الأخيرة.

تحكي روزيلا لبيلين حكايات كثيرة، تتحدّث إليها عن استبداد الزمن وفتكه بالبشر والنواكر. تقدّم قصصها ببساطة من دون تكلّف، قد تقطع حكاية لتبدأ بأخرى، ثمّ تعود لإتمام السابقة. بيلين تستمع، تتضايق بداية من هوس روزيلا بالحكايات والماضي، ثمّ تتآلف معها، وتشارك في الحديث. بعد ذلك تشتاق إليها، تستلم الدفّة أحياناً من روزيلا، تحكي لها مقتطفات من حياتها.

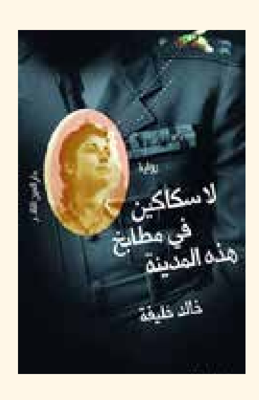
يحضر التنادي للتعايش والتسامح لدى كيريميتشي من خلال تعبيرات مشتركة بين معتنقي الديانات كلّها، وهي مميّزة عميقة، من قبيل: «فلترقد في نعيم. فلترقد في بهاء سماويّ. فلترقد في سلام». إذ تجعل المرء يشعر بسكينة حتّى لو لم يكن متديّناً. ومع ما تكرّره بطلة الرواية أنّه مع اختلاف الديانات تبقى الصلوات واحدة، فلا يوجد فرق في الدعوات الموجَّهة لبوذا والدعوات الموجَّهة لله، اللهفة والآمال والمخاوف كلّها متشابهة، تتذكر قول أحد الشعراء: «تختلف الآلهة، لكن الصلوات تظلّ واحدة». وتفترض أنّه قبل أن يُدين المرء أحداً ما عليه أن يستمع إلى صلواته بحرص، ليتمكّن من التعرّف إليه عن كثب.

يقدّم الكاتب في عمله صوراً عن حياة اليهود والمسيحيين والمسلمين واللادينيين، ويبرز من خلال اعتماد الحوار وسيلة ولعبة فنّية، أنه يمكن التعايش والتآخي في مجتمع منفتح، بعيداً من العنصرية والتعصّب وإلغاء الآخر، ومن دون أن يزعم أي طرف أحقّيّته أو تفوُّقه على الآخرين. ويوجب البحث عن الجذور، وعدم الاكتفاء بما يعلَن ويروَّج ويُنشَر، وأنّه لابدّ من أن نعرف بشكل فعليّ جوهر العلاقة بين البشر، لأنّ حدود فهمنا تنبني على قدر الأحداث التي نشهدها. وتراه يكتب روايته على طريقة المسرحية، يُمسرح السرد عبر حوارات مستمرّة بين الشخصيتين الرئيستين، ومن خلال ذلك يسلّط الأضواء على الكثير من القصص والأماكن والشخصيات. وكأنّه باعتماد هذه التقنية ينشد تعميمها على الحياة والأمم، ليسود حوار الحضارات والأديان بدلاً من الصراع والاحتراب.

في ظل تنامي الدعوات إلى العنصرية وتنكية الصراعات الدائرة في أكثر من بقعة من العالم، يبرز كيريميتشي دور الأدب التصالحي كقيمة إنسانية سامية، ويبقى الأدب والفنّ من مصادر العزاء للإنسان في بحر الحروب المتجدّدة. أمام هذه الحالة يجد الكاتب نفسه مدفوعاً إلى تغليب روح التسامي والعمل على بثّ ثقافة الحوار.

تراجيديا للخراب المعمّم

إيلي عبدو



يلاحق الروائي السوري خالد خليفة في «لا سكاكين في مطابخ هذه المدينة» (دار الآداب – دار العين، بيروت – القاهرة) مصائر عائلة النابلسي البرجوازية الحلبية. ينحاز الكاتب إلى العائلة لينسج من تحوُّلاتها عالماً روائياً متشابكاً، تتناسل دوائر السرد من هوامشه من دون أن تستقر عند بؤرة واحدة. هكذا يتمدَّد الفضاء العائلي في شبكة أخطبوطية، ويصبح مناخاً عاماً يترك للكاتب حريّة اللعب بالأحداث والتنقُّل بخفّة وسلاسة بين شخصيات الرواية.

يبني الكاتب فضاء العائلة من هوامش الأفراد وهزائمهم المتتالية، على النقيض من فكرة العائلة التي رسخت في المدوَّنة السردية العربية بوصفها سرداً ملحمياً مُحمَّلاً بالتأويل. فعائلة النابلسي لا تتقاطع بشيء، مثلاً، مع عائلة الجبلاوي في رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا»، حيث تكون عند محفوظ ذريعةً ذكية لاستعادة سيرة الخلق والأنبياء في سياق واقعي- شعبي يتلازم مع مسار الرواية الدينية. الأمر الذي جعل مصائر أفراد عائلة الجبلاوي ناجزة وكليّة ومغلقة. في حين تتبدّى المصائر داخل عائلة النابلسي ناقصة وعدميّة ومفتوحة على احتمالات العطب الإنساني. وإذا كان هنا الفرق بين محفوظ وخليفة في مقاربتهما لمسألة العائلة مفهوماً في إطار اختلاف الأدوات الروائية. فإنه مفهوم أيضاً من ناحية السياق المعرفي الذي يسعى كل منهما إلى إنتاجه عبر شخصيات العائلة التي اختارها. لقد جعل محفوظ من عائلة الجبلاوي صورة مستعادة من سيرة الخلق الربّانية، فيما اختار خليفة زمن التفسّخ الاجتماعي في حلب بعد وصول حزب البعث إلى السلطة ودخول البلاد زمن الاستبداد الساكن، ليجعل من عائلة النابلسي صورة عنه.

لا تخضع الأجيال الثلاثة لأي تسلسل زمني. يتبادل الجدّ، الموظف في مصلحة سكك الحديد في نهايات حقبة الانتداب الفرنسي الأدوار مع زوجته، أي جدّة الراوي، وصولاً إلى الأبناء. الزوجة التي أهملت منزلها وتركت إدارته لابنتها ابتهال المولعة بالإرث العثماني، والابن نزار المجاهر بمثليته، مروراً بالابن الآخر عبد المنعم الذي يخفي وراء تسلّطه انحرافاً جنسياً نحو أخته ابتهال، وانتهاءً بأمّ الراوي، التي رغم اعتزازها بأصولها البرجوازية، تزوَّجت من موظّف ريفي يهجرها مع أربعة أطفال سعياً وراء خلاص فردي في أميركا.

يمارس الكاتب تقنية التلاعب بالزمن، يقيناً منه أن هذا الزمن قد توقَّف في البلاد بعد وصول حزب البعث إلى السلطة وتشويهه لجميع ملامح المدنية فيها. فالجيل السابق يعيش حاضر البعث بالنكريات، متوارياً وراء حياة موازية مصنوعة من الصور والأخيلة والأحلام المجهَضة، أمّا الجيل الجديد الشاهد على أقسى درجات الوحشية في زمن الثمانينات داخل مدينة حلب يخلق بدوره حياة موازية، ولكن عبر تجارب عاصفة وخيارات تراجيدية وعبثية.

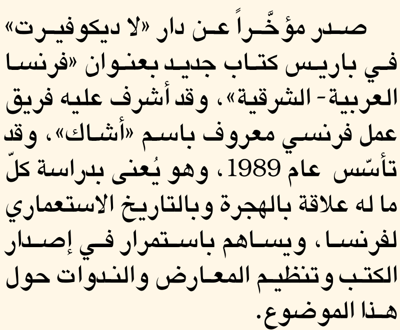
تندفع سوسن بفعل طاقة التمرُّد التي تمتلكها إلى الانخراط بتنظيم «مظلّيّات القائد» التابع لشقيق الرئيس. وبعد أن يقع مرافق القائد بغوايتها يأخذها معه إلى الخليج، لكنه سرعان ما يتخلى عنها حين يرتدّ إلى طائفته. وتدرك، لحظة عودتها إلى حلب، حجم الأخطاء التي ارتكبتها، فتحاول التكفيرعن ذنوبها بالعودة إلى الدين، لتسقط في تناقض قاس بين حياتها السابقة وحياتها الجديدة، تحسِمه سريعاً بمحاولة الانفضاض عن الحياتين واسترداد براءتها الأولى. في هذه الأثناء يرث رشيد موهبة الموسيقى عن خاله نزار لكن شعوره بالضعف أمام البطش العام الذي يمارس بفعل النظام السياسي المستبدّ يدفعه للذهاب إلى بغداد عام 2003 مع أقرانه المجاهدين، ليقع في أيدي الأميركيين، فيشي برفاقه، ويضمن نجاته بكتابة تقارير عنهم. تصبح صورته كمقاتل ومجاهد شجاع رمزاً يثقل كاهله، قبل أن يعود إلى منزل عائلته في حلب مصغياً إلى أصوات الكرن فالات والاحتفالات التي تهلّل لوصول ابن الرئيس إلى السلطة بعد موت والده.

هكذا، يجعل خليفة من الخراب الفردي نتيجة طبيعية للخراب العام الذي حَل بالمدينة وحَوّلها إلى مقاطعة لتجار المخدِّرات والمخبرين. من دون أن يغفل أن العلاقة بين الخرابين تلتقي عند العائلة وترسم مصائر أفرادها. لتكتمل جدلية التهتُّك في علاقة تبادلية بين الفرد والعائلة والمدينة. ما يفسّر التزامن بين موت الأم، وتفكُّك العائلة، واستباحة شوارع حلب.

السكاكين التي يفترض الكاتب عدم وجودها في مطابخ المدينة مستعيداً مقولة سابقة للرئيس أمين الحافظ، باتت تستخدم في زمن البعث لقتل الذات وتخليصها من عبثية الأقدار التي رُسِمت لها. ففي أحياء المدينة تزايدت الجرائم، وتحدَّثت إحدى الصحف المحليّة عن رجل أحرق زوجته وأطفاله الأربعة، ثم انتحر بسكين المطبخ، صارخاً سائلاً بحرقة: «ألا توجد سكاكين في مطابخ هذه المدينة؟» إنها سكاكين البعث التي انتفض السوريون ضدها.

تاريخ وجه فرنسا «العربي»

أوراس الزيباوي



صدر مؤخّراً عن دار «لا ديكوفيرت» في باريس كتاب جديد بعنوان «فرنسا العربية - الشرقية»، وقد أشرف عليه فريق عمل فرنسي معروف باسم «أشاك»، وقد تأسّس عام 1989، وهو يُعنى بدراسة كلّ ما له علاقة بالهجرة وبالتاريخ الاستعماري لفرنسا، ويساهم باستمرار في إصدار الكتب وتنظيم المعارض والندوات حول هذا الموضوع.

بمناسبة صدور هذا الكتاب، الذي ساهم فيه أكثر من أربعين كاتباً وباحثاً من جنسيات مختلفة يُقام معرضٌ متجوّل يروي عبر الصور والنصوص حكاية الحضور العربي والحضور الشرقي في فرنسا خلال مرحلة طويلة تتجاوز الألف عام. كما تُقام سلسلةٌ من الندوات حول الكتاب منها ندوتان: أقيمت الأولى في «معهد العالم العربي»، والأخرى في مَقَرّ البلدية في باريس.

لقد ارتبط الحضور العربي - الإسلامي في فرنسا بمرحلة الفتوحات الكبرى التي سمحت للعرب والمسلمين بالتمدُّد في ثلاث قارات. يروي الكتاب في الفصل الأول كيف تقدّمت الجيوش العربية في أوروبا ووصلت الى مدينة بواتييه الفرنسية حيث جرت عام 732 الواقعة الراسخة في الذاكرة الفرنسية، التي تمكّن فيها الملك شارل مارتل من صدّ التقدُّم العسكري العربي الإسلامي في فرنسا أو ما كان يعرف وقتها باسم بلاد الغال.

أمّا في الأندلس، فنشأت حضارة عربية إسلامية استمرّت قروناً طويلة، وتميّزت بمدّ جنوب فرنسا، وإسبانيا، وإيطاليا وغيرها من الدول الأوروبية، بالإبداعات العلمية والفنية خلال مرحلة القرون الوسطى، وهو ما ساهم لاحقاً في نهضتها العلمية الحديثة. وهنا بالطبع لا بدّ من التركيز على الدور الذي لعبته حركة الترجمة من



العربية الى اللاتينية، في توطيد العلاقات بين الأوروبيين والعالم العربي. ففي قرطبة وطليطلة، وكذلك في صقلية ونابولي، عمل المترجمون على نقل الكتب العربية العلمية والفلسفية إلى اللاتينية، ومنها كتب الفيلسوف ابن رشد الذي كان بالنسبة للأوروبيين ممثّلاً للفلسفة العربية ونتاج أرسطو.

يؤكّد الكتاب أنّ التبادلات الثقافية بين أوروبا والعالم العربي لم تتوقّف، على الرغم من الحروب والصراعات السياسية والدينية الحادّة. ومن المعروف أن الفرنسيين هم من أكثر الشعوب التي ساهمت في الحروب الصليبية، لكنهم بالمقابل، ومنذ ذلك الزمن، كانوا حريصين على بقاء الروابط والصلات المتينة مع منطقة الشرق العربي، وبخاصة بلاد الشام ومصر، بسبب مصالحهم الدولية والاستراتيجية من جهة، ولأن هذه المنطقة كانت حاضنةً لحضارات عريقة تعاقبت على أرضها منذ أقدم العصور من جهة أخرى.

وقد عرفت الدراسات الفرنسية ذات الطابع العلمي التي تُعنى بالعالم العربي، تطوّراً ملحوظاً في القرنين السادس عشر والسابع عشر. أمّا مطلع القرن الثامن عشر، وتحديداً عام 1705، فقد شهد صدور الترجمة الأولى لحكايات «ألف ليلة وليلة» التي نقلها إلى الفرنسية المستشرق أنطوان غالان، ونالت شعبيّة كبيرة مما أدّى إلى صدور ترجمات أخرى لها فيما بعد. كما أن النجاح الكبير الذي حقّقته الحكايات في الأوساط الأدبية الفرنسية دفعت العديد من المستشرقين إلى السفر إلى مصر وسوريا بحثاً عن مخطوطات مماثلة.

بعد الثورة الفرنسية، تأسّست مدرسة اللغات الشرقية في باريس، وكانت اللغة العربية من بين أولى اللغات التي كانت تُدرّس فيها إلى جانب لغات أخرى كالتركية والفارسية. وبموازاة تعليم اللغة العربية، كان ثمة - منذ عهد الملك لويس الرابع عشر - اهتمامٌ فرنسي رسمي بجمع المخطوطات العربية، وهنا ما يفسّر وجود هذا العدد الكبير من المخطوطات العربية النادرة في مكتبة فرنسا الوطنية وغيرها من المكتبات الكبرى. وترجع هذه المخطوطات إلى حقبات زمنية مختلفة، وتشمل المخطوطات القرآنية، والتاريخية، والعلمية، والأدبية، والفلكية، والموسيقية، وكذلك المخطوطات التي تضمّ رسوماً تُعَدّ من روائع فنّ التصوير العربي الإسلامي، مثل مخطوطة «مقامات الحريري» التي أنجز رسومها التصويرية الواسطي عام 1237 في بغداد، عاصمة الخلافة العباسية، قبل سقوطها على أيدي المغول عام 1258.

غير أنّ الحدثين الأساسين اللذين شكّلا في ما بعد، محطة فاصلة في علاقة فرنسا مع العالم العربي، كانا احتلال فرنسا للجزائر عام 1830، والحملة على مصر بقيادة الجنرال نابوليون بونابرت عام 1789. ومعروف عن هذا الأخير أنه اصطحب معه جيشاً من علماء الآثار والتاريخ والجغرافية، وقد تعاونوا على دراسة مصر مؤكّدين على افتتانهم بها كبلدٍ موغلٍ في القدم، ومهدٍ لأولى الابتكارات

الإنسانية، فتوقّفوا عند بيئتها الطبيعية ومناخها وآثارها ومعابدها التي بهرتهم، ودوّنوا جميع هذه الدراسات والنتائج التي توصّلوا إليها في الكتاب الشهير المعروف باسم «وصف مصر». ولا يزال هذا الكتاب حتّى اليوم، مرجعاً أساسياً بالنسبة للمهتمّين بتاريخ مصر والحضارات التي تعاقبت على أرضها منذ المرحلة الفرعونية وحتى نهاية القرن الثامن عشر.

وبعد الحملة العسكرية، كان اكتشاف اللغة الهيروغليفية على يد العالم الفرنسي شامبليون، وهو ما فتح الباب واسعاً أمام اكتشاف الحضارة الفرعونية بإبداعاتها المختلفة. ومنذ رحيل بونابرت عن مصر وتولّي سلالة محمد علي الحكم، بدأ توافد الطلاب والكتّاب والصحافيين المصريين والعرب الى فرنسا، وأشهرهم الشيخ رفاعة الطهطاوي الذي وصل إلى باريس مع فريق من الطلاب عام 1826. ومن أجواء إقامته الفرنسية والتحدّيات التي فرضتها عليه، كتبَ مخطوطته الشهيرة «تخليص الإبريز في تلخيص باريز». أما في عام 1913 فعُقد في باريس «المؤتمر العربي الأوّل»، الذي كان من أهدافه الحصول على دعم للمطالب العربية السياسية في زمن كان فيه المشرق العربي لا يزال خاضعاً للسلطة العثمانية.

وخلال المرحلة الممتدّة بين الحربين العالميتين أصبحت فرنسا مكاناً استثنائياً في أوروبا في ما يتعلّق باستقبال أعداد كبيرة من المهاجرين القادمين من الشرق، المتميّزين بتنوّع جنسياتهم وثقافاتهم. هناك بالطبع القادمون من الجزائر، والمغرب، وتونس، وهناك أيضاً اللبنانيون الذين خضعوا للانتداب الفرنسي عام 1920، والأرمن الذين فرّوا من المجازر التركية، واستقروا في مدن كباريس ومرسيليا. إنه زمن الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية وبداية حركة التحرّر العربي ضدّ الانتداب الفرنسي في الشرق. في هذه المرحلة، شُيِّد «البيت اللبناني الفرنسي» بالقرب من الكنيسة المارونية في قلب الدائرة الخامسة في باريس، كما شُيِّد، في الربع الأول من القرن العشرين، جامع باريس الشهير، الذي يستعيد بصورة متألّقة روعة العمارة الأندلسية، وهو ما زال الى اليوم مركزاً للعبادة والنشاطات الثقافية والاجتماعية.

وعند اندلاع الحرب العالمية الثانية شارك ألوف الجنود القادمين من دول المغرب العربي في صفوف الجيش الفرنسي، وساهموا في هزيمة الجيش الألماني وتحرير مدينتَيْ تولون ومرسيليا في الجنوب الفرنسي. ويُقدّر عدد المغاربة العرب الذين قُتلوا في صفوف الجيش الفرنسي في أثناء الحرب العالمية الثانية دفاعاً عن فرنسا بـ 11200 جندي. وحين انتهت الحرب العالمية الثانية وصل ألوف العمال الجزائريين إلى فرنسا من أجل المساهمة في بناء ما دمّرته الحرب، ومن أجل تجديد دورة المصانع.

لم يؤدّ حصول الدول العربية على استقلالها إلى وقف تدفّق المهاجرين الذين حملوا معهم ثقافتهم، الأمر الذي ساهم في ظهور مبدعين وكتّاب كبار باللغة الفرنسية، ومنهم الجزائري كاتب ياسين، واللبناني جورج شحادة. غير أنّ ما يميّز حركة الهجرة عند نهاية مرحلة الخمسينات هو هيمنة العنصر البشري القادم من دول المغرب العربي، مقابل تضاؤل عدد القادمين من دول المشرق العربي، أو لنقلْ، حفاظه على وتيرته السابقة. فاليوم، يُعَدّ الفرنسيون من أصول مغاربية بالملايين. هناك أيضاً المهاجرون الأتراك والأكراد. وقد عانى هؤلاء خلال مرحلة السبعينات والثمانينات من المشاعر العنصرية المعادية للعرب والمسلمين، ووصل هذا العداء أحياناً إلى جرائم القتل، وهو ما دفع بالعديد من أبناء المهاجرين إلى الانخراط في التجمّعات والجمعيات والأحزاب المعارضة للعنصرية، من أجل إسماع أصواتهم والدفاع عن أنفسهم، والحصول على حقوقهم السياسية والاجتماعية بصفتهم مواطنين. إنها مرحلة مليئة بالتناقضات، لكنها شهدت في ما بعد، ظهور نجاحات باهرة في المجالات الفنية والأدبية والرياضية، جسّدتها شخصيات صارت تتمتّع بشهرة كبيرة في فرنسا، وأحياناً في العالم، ومنها الكاتبة الجزائرية آسيا جبار التي صارت عضواً في الأكاديمية الفرنسية عام 2006، والكاتب المغربي باللغة الفرنسية الطاهر بن جلون الحائز على جائزة «غونكور» عام 1987، ولاعب كرة القدم الجزائري الأصل زين الدين زيدان، والمخرج التونسي عبد اللطيف كشيش الحائز على جائزة «كان» السينمائية لعام 2013. أمّا الجديد الذي عرفته فرنسا في السنوات الأخيرة، فهو تمكُّن بعض أبناء المهاجرين من الوصول إلى أعلى المناصب السياسية، ومنهم حالياً الوزيرتان نجاة بلقاسم فالو، ويمينة بنغيغي.

وتعيش حالياً الأجيال الشابة المتحدّرة من أصول عربية تحدّيات جديدة تتمثّل في صعود ظاهرة معاداة الإسلام. فقد تحوّلت قضايا الهجرة إلى موضوع للمزايدات بين الأحزاب السياسية، الأمر الذي أدّى إلى تكريس الصور النمطية السلبية عن المهاجرين، وبالتحديد المسلمين منهم، وهي الصور التي تطالعنا في نتائج الاستفتاءات، تلك التي تُشيطن الإسلام وتعتبر أتباعه غرباء في فرنسا وأصحاب ممارسات تتناقض مع مبادئ الجمهورية الفرنسية، وأولها العلمانية والمساواة بين الرجل والمرأة.

الألم بتوقيت القاهرة

وحيد الطويلة

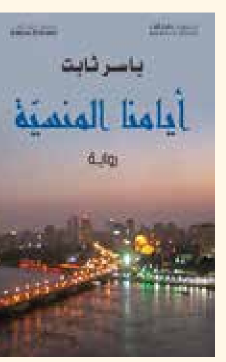
بمجرَّد أن تقع العين على غلاف رواية «أيامنا المنسيّة» (منشورات ضفاف - بيروت) لمؤلِّفها الدكتور ياسر ثابت، يتبادر إلى ذهن العارف، شوارع القاهرة الساهرة ليلاً، بأنوارها ونيلها، وحكاياتها التي لا تنتهي. وحينما تقرأ الرواية، وتدخل في أحداثها وتفاصيلها ستكتشف أنك أمام عمل روائي معجونٌ بتفاصيل الحياة اليومية في القاهرة، وبالقلق على مستقبلها.

رواياتٌ كثيرة عجلى كُتبت عن الثورات في العالم العربي، لكن هذه رواية ضافية عن الثورة والإحباط والألتراس، وفيسبوك، وتويتر، وتجارب الجسد الأولى، وأطفال الشوارع والعائلة المتصدِّعة، وقبل ذلك كلّه: الفتى الذي يكبر على إيقاع الألم. ورغم دراماتيكية أحداث الرواية، وسلاسة تتابع أحداثها، فإنها رواية توثيقية؛ إذ توثِّق لأيام مفصليّة في تاريخ مصر عبر شخصية بطَلها.

الحكي هو الأسلوب الذي صيغت به هذه الرواية الواقعية الاجتماعية. وتحكي قصة خمس سنوات في حياة شاب، وعلاقته بواليه وأصدقائه وحبيبته وباقي مجتمعه. يعيش القارئ تفاعل الشخصية الرئيسية، لجهة تطوّر شخصيته وانتقاله من عالم المراهقة بإشاراتها الغامضة إلى أبواب النضج والمسؤولية والتفاعل مع تيار الأحداث الكبرى التي عاشها جيله خلال الفترة بين عامَيْ 2008 و2013، بما تمثّله من ثورات واحتجاجات، وانتصارات وهزائم ومتغيّرات لا تُحصى.

«أيامنا المنسيّة» التي يشي عنوانها بأنها رواية عن الزمان، نجحت في تتبُّع نموّ شخصياتها الرئيسية، كما تمكّنتْ من رصد تأثير الأمكنة المختلفة على الأحداث والشخصيات، فسمحت بأن يعيش القارئ فضاءات الأمكنة التي وردت في الرواية، كما لو كان أحد شخصيات الرواية.

تفاجئنا الرواية منذ الصفحات الأولى بتقديم تصوّر جديد عن عالم المراهقة، من خلال مغامرةٍ يخوضها صديقان في عمر متقارب. ومن خلال عالم البطل الرئيسيّ



تتفتَّح وردة الحكايات لنعرف المزيد عن علاقاته ورؤيته للعالم من حوله.

ورغم أن الرواية تحكي قصة عائلة صغيرة، فإنها استطاعت الخروج إلى فضاءات متعدِّدة، كالشوارع، والميادين، والمناطق العشوائية التي تُعَدّ مصنعاً سريّاً لقاهرة موازية. ينتمي بطل الرواية إلى عائلة ميسورة أو مستورة الحال، فالأبّ محام والأمّ موظفة في بنك، إلا أن الرواية تحتفي بالفقراء والمهمَّشين، وتدخل عالمهم في أحداث وسياقات مختلفة، وتحكي عن آمالهم وآلامهم. تقترب الرواية من المجتمع، والسياسة، وشكل العمران، والأكل والشرب، والمواصلات، وكل ما يَتَّصل بالحياة اليومية لمجتمع عاش في غضون ثلاثة أعوام ثورتين فارقتين، هما 25 يناير، و30 يونيو.

لا يتردّد الراوي -الابن في أن يبثّ قارئه تفاصيل حيرته، وصراعه مع الذات، ودهشته، وبواعث احتجاجه، وكأنه يطلب مشاركته في كتابة الرواية لا مُجَرَّد قراءتها. وهذا ما يتميَّز به بناء هذه الرواية، فهي نتاج وعي جماعي ورؤية جماعية وفردية في آن واحد. هكذا يشقّ الفتى طريقه: «أسير بلا هدى، أختار ذلك الشارع الجانبي الضيق ذا الأرض الترابية المغبرّة، وبمُقدّمةِ الحذاء أضربُ حصاةً على الطريق. أتساءل: أين هُم أصدقاء السوء؟.. ليتهم يعلمون كم أنا مُتاح في هذه اللحظة!».

نطالع في الرواية توتُّر العلاقة بين الابن وأبيه، ودور الأم: «تعمل أمي كفرقة إنقاذ، لكن كل ما تصنعه زوارق هشة، قد يعصف بها أبي في أية لحظة. فهو ذلك الرجل المنفعل دائماً.. أما هي فقد عاشت على الطرف، تراقب الحياة.. فقط تنتظر دورها في هذا المسلسل».

يقدم المؤلّف أحد أشكال الرواية النفسية؛ إذ يعبّر بدقة عن المشاعر الداخلية للفرد، ويكشف عن تجربة حافلة بكل ما هو إنساني. ونجده يرصد الواقع بمفرداته ويتوغل في التفصيلات الدقيقة للشخصية الإنسانية. وإذ يرصد الجانب النفسي الداخلي لبطل الرواية وعلاقته بمحيطه العائلي والاجتماعي، فإنه يترك هامشاً واسعاً من الحرية للقارئ في استكشاف الجانب النفسي الداخلي، وهو ما يمنح فرصة لتعدُّد التأويلات والتفسيرات.

يقترب العمل من البشر، ويغوص في أدقّ مشاعرهم الإنسانية، ويلامس موضوعات مثل الحُبّ، والقسوة، والظلم، والقتل، إضافة إلى الفقد، الذي يعدّ شخصية من شخصيات الرواية بعد أن اصطبغت أحداثها وأجواؤها بهذه الفكرة.

يبدو المؤلّف شغوفاً بتصوير الموقف وتعميق اللحظة والتقاطها بعناية من الواقع، ونجده يركّز على اللحظة الشعورية وآفاقها النفسية: «نتريّض على الكورنيش، مثل عفاريت تثير الشفقة. نحكي ونتضاحك ونَسُن الخيال بينَ جوانب الحديث. ثقل الهواء يُعرّينا. يا لهذا الليل الوسيم! تمتدّ مربعات الرصيف مبرقشة أمامنا بالمتساقط من أوراق مصفَرَّة وثمار صغيرة مجهولة الاسم، داستها الأقدام المتعجّلة». اللغة هنا تغلّفها روح الشعر وإيقاعاته، مع محاولة واضحة للتجديد والتخلّص من رتابة السرد القصصي، بالإضافة إلى أنه يستفيد من أدوات القصّ مثل المونولوج والتداعي.

«أيامنا المنسيّة» رواية تحاول أن تجترح مساراً فارقاً في الرواية العربية، وهي تجربة تُحْسَب لمؤلِّفها ياسر ثابت، الذي يخوض بهذه التجربة أرضاً جديدة في مجال الإبداع، بعد أن قَدَّم للمكتبة العربية 25 كتاباً، تتنوَّع بين التاريخ، والسياسة، والأدب.

خريف جولان الساحر

عماد الدين موسى



تُختصر السنة، وربما العمر الإبداعي بمجمله، لدى الشاعر السوري جولان حاجي في فصل واحدٍ هو «الخريف»، هذا الفصل بأزلية كائناته وتناقضاتها وبتجدُّده اللانهائي، لا بالمفهوم الزائل والعابر، حيثُ فيه من الطيور والشجر والأزاهير على تنوُّعها وأشكالها وخرافيّتها ما لن نجده في الربيع ولا في أي فصل تخيّليّ آخر، الخريف بسحره الخلاب وزخم أسئلته الوجوديّة ولا محدوديته في المخيال والإرث الأدبيَّيْن.

قصيدة جولان حاجي في مجموعته الشعرية الجديدة «الخريف، هنا، ساحر وكبير»، (دار إل سترينته الإيطالية)، كما في مجموعاته السابقة، تميل نحو رسم فضاء إبداعي مغاير ومختلف عمّا هو سائد، مؤسِّسةً لإشكاليّة خصوصيتها، دون أن تفترق - من جهة أخرى - عن الأسس الجماليّة للشعرية المعاصرة، مستفيداً منها ومضيفاً إليها، لا مكرِّراً لها فحسب.

في «الخريف، هنا، ساحر وكبير»، وهي رابع مجموعات حاجي الشعرية، تبدو القصيدة أكثر إلماماً بالاختزال اللغوي على أشدّه، كذلك السلاسة من ناحية العناية الفائقة باختيار المفردات وانتقائها، ودراية بأولويّة النزوح إلى معجم خاص بها، فتأتي اللغة متناسقة ومتناغمة مع الفكرة في خطٍّ بياني واضح المعالم.

أولى قصائد الكتاب التي حملت المجموعة عنوانها، فيها نجد السرد التدريجي الذي عمد إليه الشاعر من خلال تتالي المقاطع إلى جانب اعتماد الغنائيّة الشعرية ببساطتها وفطريّتها وموسيقاها الخافتة لا بإيقاعاتها الصاخبة، حتى يخال القارئ كأنه يسير على العشب الناعم، في حيّز من الألفة بين ثنائيّة «القارئ/ الكائن» وثنائيّة «الأشياء من حوله/ الأشياء داخل النص»، تمهيداً للوصول إلى بؤرة التوتّر والإدهاش في نهاية القصيدة، حيثُ يقول حاجي: «ستعود/ جائعاً كفكرةٍ تخشى أن تموت./ وإذا فتحتَ أيَّ باب، / لتطمئنَّ أو تغادر، / فتحتَ الحيرة./ ستدنو المرآة وتعلو./ كعدوّين قديمين/ ستحدّقُ عيناك في عينيك».

العدو هنا هو الآخر، وكذلك الذات الأخرى، طالما كل كائن فيه شيء من الانفصام والنديّة (من الندّ) معاً، وما التقابل أو ما يسمّى بلعبة المرايا سوى التأكيد على ذلك.

في قصيدة أخرى تخصّ الخريف بمفهومه الشمولي هي قصيدة «أعشاش فارغة» ينتقل الشاعر من المرئي وسرد التفاصيل إلى الكلّيّة في التجريد، فالقصيدة هنا أشبه بلوحةٍ تشكيلية أكثر من أنْ تكون قصيدة، تحتفي بالوداع كلونٍ وتيمة أساسية لها، ورغم أن المشهد لا يبدو جديداً لكن الجديد هو زاوية التقاطه، حيثُ يقول الشاعر: «الضبابُ بخارُ كلمةٍ نُطقتْ ولم نسمعها./ الحائرات رأين هلالاً أرقّ من خيطِ العنكبوت/مزّقه الصيادون./ آذانهنّ علاماتُ استفهام/ سقطت أقراطُها في الوحل/ برّاقةً كعينِ ببغاء/لم يُلقَّنْ إلا كلمة وحيدة:/ وداعاً».

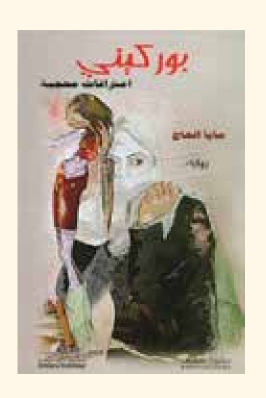
استخدام هذا الكمّ من مفردات تخصّ الحواس الأكثر إثارة في جملٍ مشوّهة/ مبتورة من مثل «نُطقتْ ولم نسمعها» و«الحائرات رأينَ هلالاً» و«آذانهنّ علامات استفهام» و«سقطت أقراطُها» و«كعين ببغاء» و«لم يُلقَّنْ إلا كلمة وحيدة»، في قصيدةٍ لا يتجاوز عدد أبياتها الثمانية أبيات ليس إلا تأكيداً على حدوث «الفراق» وبالمقابل «الفقد»، لتنجزها كلمة «وداعاً» كما لو أنها ضربة فرشاةٍ أخيرة، في نهاية القصيدة.

لعلّ «الثأر من البلاغة» - على حدّ تعبير الشاعر نوري الجراح - هو ما تصبو إليه قصيدة جولان حاجي، بمعنى آخر أو أوضح، التحرُّر من ثِقل البلاغة وزخارفها والبقاء في المسافة الواصلة ما بين اللغة المهموسة والموسيقى الخافتة أبرز ملامح هذه القصيدة.

مجموعة «الخريف، هنا، ساحر وكبير»، الصادرة باللغتين العربية والإيطالية، لا تبحث عن موطئ قدم في خارطة الشعر السوري، بل تحلّق عالياً ضمن سرب الشعر العالمي بأسره، إذْ «لم يسبق أن كُتبتْ قصائد بهذه العفّة الصارمة عن اللغة السائدة، ولا بهذا القرب المؤلم النامي عن المعيش السرّيّ المرادف لكلّ حياة محجوبة هامدة، ناهيك عن الرباط الآسر بين ذاكرة مُشبعة الاختلاف تفتقد أوفياءها المتسامين، ونداء منفرد عميق يتجاوز عتبات الظلام الوعرة إلى تشييد مسرف يستنزف، عقابَ أطوار تسمية قاصرة، إن لم تكن رديئة، شوّهتها شعريّات الواجبات الاجتماعية، ورطانة الأيديولوجيا التقدمية الرثّة، وصمت الذاكرة الراقد في نسيان يقاربُ الإثم».

الجسد المُحَجَّب

محمد غندور



تنسج الكاتبة اللبنانية الشابة مايا الحاج في باكورة أعمالها الروائية «بوركيني» (منشورات ضفاف - الاختلاف، بيروت - الجزائر)، خيطاً رفيعاً بينها وبين القارئ لا ينقطع إلا مع انتهاء النص. ويحمل هذا الخيط أحداثاً ومواقف مثيرة، وأعمالاً فنية لا تُنجَز إلا من خلال الحبّ والنشوة والغيرة والصفاء والتردّد والتناقض وأحياناً الانفصام.

اختارت مايا أن تكون بطلة عملها، فتاةً محجبةً وفنّانة تشكيلية في آن معاً، تعيش حياتَيْن، وتفكّر بطريقتين مختلفتين، وتعاني صراعاً نفسياً: إما أن تخلع الحجاب، أو تبقيه على رأسها، لكن من دون أن يكوّن غشاوة على عينيها. فهي محجّبة نعم، لكنها ليبرالية ومثقّفة وفنّانة ترسم أجساداً عارية بتفاصيل وانحناءات جميلة.

هذا الصراع التي تعيشه البطلة التي لا اسم لها هو بيت القصيد، فمن خلاله نتعرّف إلى فتاتين تسكنان جسداً واحداً، ولهما قلب واحد، لكن طرق تفكيرهما مختلفة. فَتَوْق الفتاة المحجّبة إلى التمرُّد والتحرُّر والخروج إلى المجتمع بهيئة جديدة يقابله انكماشٌ وانقباضٌ وتمسّكٌ وخوفٌ من نزع الحجاب. ولا يبدو أن للخوف علاقة بالدين، بل بالمبدأ. فالفتاة الجميلة في الرواية لم ترتدِ الحجاب لأنه فُرِض عليها، بل لأنها هي من أرادت ذلك، الأمر الذي سبّب صدمة لعائلتها المتحرِّرة.

تكتب مايا عن ثقافة الجسد المُحَجَّب وخفاياه وأحلامه وتناقضاته وأسراره واحتياجاته. هذا الجسد المخفيّ يتمتّع أيضاً بذوق رفيع وحسّ فني مرهف ومشاعر وأحاسيسَ، جسدٌ يقرأ، ويكتب، ويتعلّم، ويتقن لغات أجنبية، كما لديه هواجس وطقوس وإشارات وتحوُّلات أيضاً.

تدخل الكاتبة الشابة إلى ذات بطلتها لتشرّحها اجتماعياً، وتحلّل شخصيتها المرتبكة، التي قد يُقال عنها أحياناً إنها معقّدة. لكنها في الوقت ذاته، تدعّم حججها بالمنطق والعقل وباقتباسات لكتّاب عالميين وعرب.

تدفع الغيرة بطلة الرواية إلى التفكير جدّيّاً بخلع الحجاب. لكنها تعدل عن الفكرة، ثم تعود إليها، ومن ثم تعدل مجدّداً، وكان ذلك بعد أن شعرت أن خطيبها يرغب في حبيبته السابقة والمثيرة جداً. عند هذه الحادثة تماماً تتطوّر الأحداث، لتبدأ البطلة بطرح الأسئلة الوجودية والجريئة، ومواجهة الازدواجية في الرؤيا والإبداع من خلال رسم الأجساد العارية.

تنفض الغيرة الغبار عن أنوثة الجسد المُحَجَّب، فتقرّر البطلة الزواج سريعاً من حبيبها وممارسة الحبّ معه قبل أسبوع من افتتاح معرضها، لتتعرّف على آخر تفصيل في جسدها، ولترسم لاحقاً اللوحة الأساس للمعرض.

إذاً، حَرَّر الحبّ جسد الفتاة من قيوده، وأفلته صوب المجون قليلاً، ولكن من خلال جرعات متقطّعة.

اللافت في الرواية أن الكاتبة تتعمّد توريط القارئ في عملها، وتدخله بخفّةٍ وسلاسة إلى متاهات عالم بطلتها التي تعيش حياتيْن من خلال جمل مشهدية، تبدو وكأنها لقطات سينمائية.

وتعتمد الحاج في كتابة عملها على صور أدبية تحرّك المخيّلة، فيصبح القارئ بين نارين: القراءة، والتفكير في تركيب المشهد في مخيّلته، خصوصاً أن البطلة فنانة تشكيلية. وفي بعض المقاطع التي تدخل فيها الكاتبة إلى العوالم الداخلية الحميمة للفتاة المُحَجَّبة، يشعر القارئ بأنه اقتحم منطقة محظورة، فيتعرّف إلى جسدٍ خاص، إذ لم يكتب عنه الكثير، كما يتعرّف إلى منطقة لا تزال بكراً.

تخلو الرواية من الأسماء سواء أكانت أسماء أشخاص أم كانت أسماء أماكن، إذ لعلّ الكاتبة، لا تريد حصر عملها في مساحة ضيقة، لذا فإنها تترك للقارئ حرية اختيار اسم البطلة والمدينة التي تسكنها.

لم تكتفِ الكاتبة باعتماد مبدأ التضليل في رسم لوحاتها، بل انعكس ذلك أيضاً على أسلوبها في بعض الفقرات، تاركةً للقارئ إكمال المشهد كما يحلو له. هذا التناسق والتناغم ما بين الكتابة والقارئ تدعمه لغة انسيابية سلسة ومتينة في الوقت ذاته. تتدفّق الأفكار بسرعة، إنما بوتيرة تتمكّن المخيّلة من تصوُّرها مباشرة. يبدو الجهد الذي بذلته مايا الحاج في تدعيم عملها واضحاً جليّاً من خلال الاقتباسات التي تدعم أفكارها وتقوّي حجّتها، وهو ما يظهر نوعية خياراتها الثقافية. وكما بدأت الكاتبة لعبتها الأدبية استمرّت بها حتى النهاية تاركة للقارئ حريّة اختيار النهاية التي يريدها.

حدود «الرقابة على السينما»



عن الهيئة المصرية العامة للكتاب صدر كتاب «الرقابة على السينما.. القيود والحدود» ضمن سلسلة «فنون» للكاتب والناقد السينمائي حسين بيومي الذي عمل سكرتيراً لجمعية نقّاد السينما في مصر، وصدرت له عديد من الدراسات في مجال السينما.

يتناول الكتاب ما حدث خلال العشرين عاماً الأخيرة من طفرة هائلة في عالم «الصورة المتحركة» مع ظهور الفيديو والقنوات الفضائية، وما أسفر عنه من تطوُّر مماثل في «مفهوم» الرقابة على توظيف هذه الصورة لا سيما في السينما.

يقدم بيومي في كتابه هذا عدداً من الآراء والتجارب العملية لخبراء ومسؤولين، حول مفهوم وتطور وواقع الرقابة في مصر الآن. ويقول المؤلِّف في مستهل كتابه إنه لا يقدّم فيه إجابات نهائية وقاطعة، وإنما يطرح مزيداً من الأسئلة في محاولة جادّة لاستكشاف ومناقشة القضية على أوسع نطاق ممكن بين من يشكِّلون الرأي العام من السينمائيين وعموم المثقّفين لبلورة هذه القضية في ضوء التغيُّرات الاجتماعية السياسية.

بداية، يشير الكتاب إلى أن الرقابة على السينما لها عدة صور وأشكال، أولها: رقابة المؤلف أو كاتب القصة والسيناريو والحوار على نفسه، وهي الرقابة الذاتية، يليها رقابة جهة الإنتاج، وهي التي تحدِّد السمات الأساسية للسينما القومية في أي بلد. ويبقى الحكم في النهاية لرقابة جمهور السينما. ومن الصعب تحديد سمات هذا الضابط من الناحية العلمية، لكنه رقيب لا يرحم بالنسبة لأفلام السوق.

أمّا الشكل الرابع، وهو المؤثِّر بدرجة أكبر من الصور السابقة، فهو رقابة الدولة على السينما، التي تتمثَّل في جهاز إداري، ومجموعة من اللوائح والقرارات والقوانين الرقابية، تشكِّل معاً الحدود التي يتحتَّم عدم تجاوزها.

يقول المؤلِّف إن مصر عرفت الرقابة مبكِّراً، حتى قبل أن يوجد إنتاج سينمائي قومي، بهدف رقابة ما يعرض من أفلام أجنبية، والسيطرة على ما قد يكون فيها من تحريض ضد النظام السياسي أو الاحتلال البريطاني أو الدين.

ينقل حسين بيومي عن دراسة بعنوان «لمحات من تاريخ القمع للسينما المصرية» رأي المخرج هاشم النحاس، الذي يقول إن «ثورة 1952 كشفت عن نظرتها المتدنِّية للسينما» بوضعها ضمن (الملاهي) وألحقت الرقابة على الأفلام بوزارة الداخلية، حتى تضع أصحابها في موضع الشبهة من البداية، وتعزل فنان الفيلم عن أصحاب الرأي.».

ويشير المؤلف إلى بحث آخر للناقد والسيناريست أحمد عبد العال يرى فيه أن استقراء تاريخ السينما في مصر يكشف عن مجموعة من الحقائق، أولها أن ثمة توافقاً منهلاً بين ما يُطرَح على الشاشة، وبين احتياجات السواد الأعظم من الجمهور من جهة، وبما يتعارض تماماً مع مصالح هذا الجمهور، ويتناقض مع همومه ومشكلاته من جهة أخرى. وثانيها: أن هامش الحرية والتعبير الذي تسمح به الرقابة أحياناً كان مرهوناً دائماً بموافقة السلطة. وثالثها: أن الرقابة على السينما خضعت عبر تاريخها لعدد من القواعد التي لم تتطوَّر.

ويتحدَّث المخرج توفيق صالح عن تجربته الشخصية مع الرقابة التي كانت «مزاجية» في أغلب الأحيان، وفق الشخص أو الجهة المسؤولة أو من يتقدَّم بالعمل الفني. تقول مخرجة الأفلام التسجيلية عطيات الأبنودي في شهادتها حول تجربتها مع الرقابة: «منذ خروج أول أفلامي التسجيلية «حصان الطير» عام 1971 (10 دقائق / أبيض وأسود / إنتاج جمعية الفيلم المصرية) واجه الفيلم انقساماً في الرأي بين النقاد السينمائيين، ما بين الترحيب الشديد والتفاؤل بميلاد جديد للسينما التسجيلية المصرية، إلى التشهير بأن «حصان الطير» ومخرجته يسيئان إلى سمعة مصر والمصريين بتصوير هؤلاء البؤساء في ورشة لصناعة الطوب. أما الرقابة فكان اعتراضها على لقطة لا تستغرق ثواني على الشاشة لطفل في لقطة قريبة يأكل أكلاً فقيراً وأنفه تسيل أمام أعيننا. ولم أحصل على تصريح بسفر الفيلم لعرضه في مهرجان قليبية للسينمائيين الهواة في تونس إلا بحذف اللقطة».

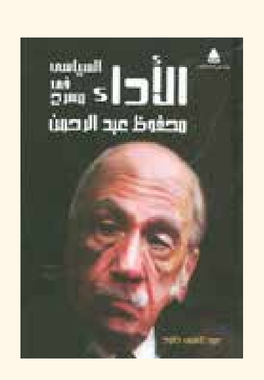
في الكتاب مزيدٌ من أسئلة الرقابة الإبداعية من حيث ضرورتها القانونية وحجم تدخُّلها في تحوير شكل المنجز الفني وتوجيهه وجهات قد لا يرضاها المبدع نفسه.

ي - ث

السياسة في «مسرح محفوظ عبدالرحمن»

يقدّم عبد الغني داود في كتابه «الأداء السياسي في مسرح محفوظ عبدالرحمن»، (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة)، رؤية جديدة لمسرح كاتب لطالما عرفناه بأعماله الدرامية، سواء أكانت أفلاماً أم مسلسلات، كما أنه أشهر الذين أجادوا الدراما التاريخية ذات الطابع التوثيقي، لذا يلقي داود الضوء على جانب من أعمال محفوظ لم ينل القدر نفسه من الاهتمام.

يقول المؤلّف إن الدراما والمسرح والثقافة بوجه عام هي في الأصل سياسية، فكل نظريات ما بعد البنيوية في الفن والنظريات الماركسية في المجال الأيديولوجي والنظريات التفكيكية في اللغة وفي النقد الثقافي، كلّها من الممكن أن تختلف كلّ منها عن الأخرى من عدة وجوه، لكنها مشغولة جميعها، بالتعرُّف إلى الشخصية السياسية الثقافية.



ويرى أن أعمال عبدالرحمن المسرحية تؤكّد تسييس المضمون، وهي ليست بمعزل عن الواقع، فمادة مسرحياته ذات طابع سياسي، وتقدّم نوعاً مختلفاً من العلاقة، مع شيء مختلف عن السياسة.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة عشر فصلاً، يتناول فيها المؤلّف بالنقد والتحليل هذه اللمحة السياسية في أعمال محفوظ، كما يتناول الكاتب مستويات اللغة والبناء المسرحي عند محفوظ.

صرخة في وجه «غواية السلطة»

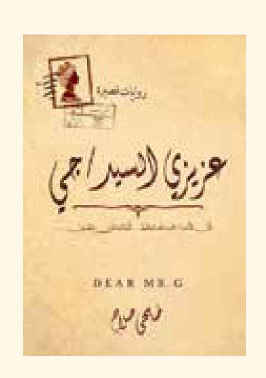
يتحدّث كتاب «غواية السلطة.. الأمن واستشراق المستقبل» (دار عين للنشر - القاهرة)، للكاتبين شريف منير، وأحمد عمر، الذي قدّمه د. علي مبروك عن مصر الأمس القريب، والحاضر الراهن. حيث يبيّن المؤلّفان أن مواريث «الطغيان الشرقي» تمدّدت في الثقافة السياسية القمعية المصرية، حيث الغلبة، والهيمنة، واللامبالاة بحكم القانون وبحقوق الناس وحرمانهم ساد وطغى واستمر، وهو ما تجلّى منذ القانون النظامي في عهد محمد علي إلى دساتير إسماعيل باشا إلى المرحلة شبه الليبرالية 23 يوليو 1952، التي حاولت نقل السلطان الشرقي الطغياني إلى مفهوم الدولة/الأمة الحديثة،



ومن ثم استعارت الهنسات القانونية والإدارية والتعليمية في الأطر الأوروبية التي كانت رمزاً لتطوُّر الدولة/ الأمة الحديثة، تجسّد الموروث السياسي والسلطوي لمن في الحكم، في تحلّل الحكّام من الضوابط الدستورية عبر الفجوات بين الهندسة الدستورية و الواقع السياسي.

ومنذ ثورة يوليو 1952 لم تعد الدساتير تمثّل إطاراً لحركة الحاكم وقراراته وسلطاته، ولا لسلطات الدولة على اختلافها، بل أضحت محض أداة على هوى الحاكم ومقاسه. واستمرّ الأمر على هذا النسق، حتى وصلت الأمور إلى منحى خطير، رغم ثورة 25 يناير 2011 والتطوُّرات السياسية المتلاحقة التي شهدتها مصر منذ ذلك التاريخ الفارق.

روليت الانتظار في «عزيزي السيد جي»



تحاول القاصّة ضحى صلاح في مجموعتها القصصية الجديدة «عزيزي السيد جي» (دار اكتب – القاهرة) ارتياد آفاق جديدة في عالم المشاعر الإنسانية. تضمّ المجموعة ثلاث قصص قصيرة تحمل عناوين: قطعة شيكولاتة سويسرية، وعزيزي السيد جي، وروليت الانتظار. تقول عن «قطعة شيكولاتة سويسريّة»: «إنها رواية قصيرة للغاية.. حوارية ولا تحتوي على كلمة وصف واحدة... نقرأ: «أريد أن يكون إنصاتك أكثر من حديثك.. أريدك أن تدركي أهمية الإنصات يا ندى.. إن المرأة التي لا تتحدّث كثيراً امرأة لا تخطئ».

تبدو قصة «روليت الانتظار» الأكثر اكتمالاً ونضجاً، رغم تفاصيلها المؤلمة، إنها عن عذابات أنثوية تنسجها ضحى صلاح بلغةٍ رقيقة وشفيفة. وتقول عنها: «أرهقتني حتى أنهيتها، لكنني في النهاية فعلت. في الحقيقة، لم أحب نهايتها، ولم أحبها، ولا أدري كيف كتبتها من الأساس!». أما في «عزيزي السيد جي» فتحاول استخدام تقنية الرسائل، وعلى الرغم من وضوح الفكرة فإن القاصة أسهبت في التفاصيل وتكرار الحالة نفسها بإيقاع مختلف، إلا أن المجموعة القصصية مجتمعة تبقى في إطار الاجتهاد الإبداعي لقاصة تطوّر مستواها الأدبي كثيراً عن مجموعتها القصصية الأولى «فانيلا».

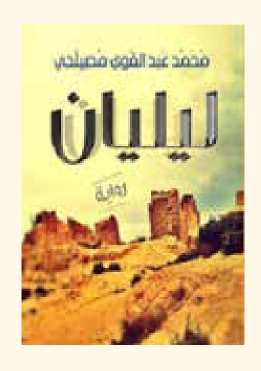
«ليليان» بين الواقع والخيال

صدر حديثاً عن (دار «ن» للنشر والتوزيع في القاهرة) رواية «ليليان» للروائي محمد عبد القوى مصيلحي.

تقول الكاتبة فريدة الشوباشي عن أسلوب الرواية إنه «أسلوب شعري بديع، وغوص في أعماق النفس البشرية ورصد بالغ الوعي لقضايا الناس».

في البداية نجد أنفسنا أمام بداية تاريخية غامضة تثير الترقّب؛ بلدة باردة في الشمال الأوروبي في القرن السابع عشر، وهاربان، وسحر، وموت. بعد هذا تتنقل بنا الرواية ما بين الحاضر وذاك الماضي، في انسجام بديع ينير لنا مع الوقت ما غمض علينا، ويضع قطعاً من البازل المتناثر في أماكنها الصحيحة، لنفهم كل شيء فقط مع الصفحات الأخيرة.

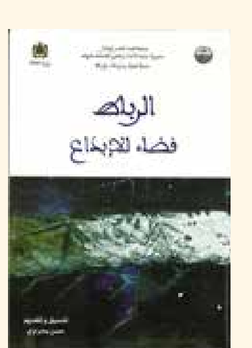
ينجح المؤلّف في المزج بين الأزمنة والأمكنة من دون أن يفلت منه إيقاع الرواية أو انتباه القارئ، فهو يرسم شخصيات روايته بذكاء شديد.



وأكثر ما يميِّز الرواية مقدرة كاتبها على التحليق بخيال قارئه إلى أبعد حدّ وتسليط الضوء على مفردات النفس البشرية وتعقيداتها. ويبدو الجهد المبذول في صنع حبكة الرواية واضحاً، لما ألمَّت به من تفاصيل كثيرة لأناس مختلفين. في سياق الرواية نقرأ: «ربما لو لم تتدخّل فيما لا يعنيك يا دكتور، لما كانت ليليان قد اختفت، ولما لقيتُ هذا المصير الذي لم أستحقّه. أنا بالفعل لم أستحقّ هذا.

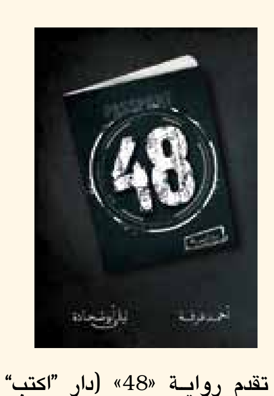
مجازات الرباط

ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (سلسلة بحوث ودراسات/ 60)، صدر كتاب «الرباط فضاء للإبداع»، الذي نسّقه وقدّم له الباحث حسن بحراوي. وهو عبارة عن مونوغرافيا احتفالية بمناسبة بلوغ العاصمة الإدارية للمملكة المغربية مئويتها، ومحاولة للإحاطة بمجازاتها الذهنية وأدوارها الرمزية بوصفها قطباً جاذباً للإبداعات الفنية والأدبية.



يتناول أحمد زنيبر تجليات الرباط في الخطاب الشعري المغربي الحديث، ويتطرّق عمر العسري للموضوع نفسه في القصيدة الزجلية. كما يقارب فريد الزاهي مفاهيم الأسطورة والمجاز السياسي من خلال رواية «ثلاثية الرباط» للكاتب الفرنكفوني عبد الكبير الخطيبي. الشق الفني حظي بدوره بعناية الدارسين وإحصاءاتهم، من خلال مسارات المسرح والغناء في الرباط لحسن بحراوي، وواقع الحركة التشكيلية في الرباط التي سلّط عليها الضوء عزيز أزغاي، دون إغفال الإشارة لأهم مخرجي الفن السابع وممارسي الفن الفوتوغرافي الفني من خلال بحثَيْ كلٍّ من عبدالله صرداوي، وجعفر عاقيل.
تستعيد الذائقة الجمعية من خلال الكتاب لحظات متألّقة من ذاكرة المغرب الثقافية والفنية، وتبرز الحاضرة المستقلية على خاصرة نهر أبي رقراق باعتبارها مكاناً حاضناً ورؤوماً، ضارباً في جذور تاريخ تليد.

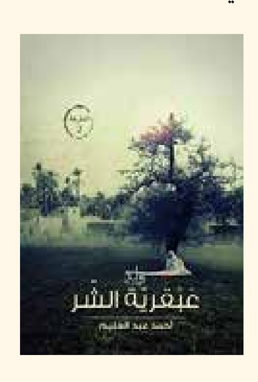
«٤٨».. البحث عن هوية



تقدم رواية «48» (دار "اكتب" للنشر – القاهرة) تجربة مميزة للكاتب والمدوّن المصري أحمد عرفة والكاتبة الفلسطينية ليلى أبو شحادة، إذ يشتركان في عمل أدبي يحاول الاقتراب من الحياة اليومية ومعاناة عرب 48، الذين يحملون جنسية مرتبكة، في الوقت الذي تمارس السلطات الإسرائيلية بحقهم مختلف أشكال التمييز العنصري.
تنطق الرواية بلسان حال الفلسطينيين الذين يعيشون في ظلّ تعسُّف وعنصرية واضطهاد على أراضيهم وبيوتهم على يد السلطات الإسرائيلية.
تعتمد الرواية أسلوب السرد البسيط المباشر، كما اللغة المحكيّة باللهجتين المصرية والفلسطينية: «بْتِعْرَفي يا أميرة؟ إحنا.. أو تَعالي أَقُولِّك أنا.. أنا أسيل البِنتْ الفَلَسْطِينّية اللي إنْوَلَدْت وإتْرَبّت كبِنْتْ فَلَسْطِينّية بتِحْمِل الجِنْسِيّة الإسرائيلية.. اللي الفِكرة بِحَدِ ذاتها مِشْ مَقبولة لأيّ عقل سليم ومناقضة لكل قوانين الطبيعة. إن الواحد يحمِل هويّة المُحتَل ولازم يتْعَامل مَعُه بشِكل يَومي وطبيعي وهُو بيعاملْني بتِعالي.. هذا الوَضع المشوّه عامل حَالة مِن الفوضى الداخلية وشعور بالغربة حتى عن نفسي.. كُنْتْ بَتْمَنى هنا الشّعور يِخْتِلْف هُون وأنا في القاهرة.».رغم الفكرة الآخاذة التي تنطلق منها الرواية، فإن الهدف من وراء كتابتها ضاع في ظل قصة عاطفية في القاهرة، وقصة عاطفية بائسة في حيفا، وما بينهما تاهت ملامح «أسيل»، بطلة العمل الروائي، التي قدمها النص بصورة ملائكية تبدو أحياناً مفتعلة.

«عبقرية الشر».. تأريخ الاستبداد

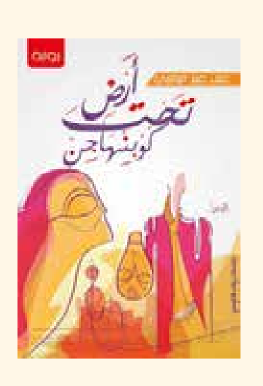
«عبقرية الشر» (دار اكتب للنشر - القاهرة) هي العمل الروائي الأوّل لأحمد عبدالعليم. وتُعَدّ محاولةً للكتابة عن عالم مزدحم من الأفكار والمشاعر التي تعتمل في نفس بطل الرواية. وأحداثها عبارة عن مشاهد قصيرة تدور في بلدة بإحدى المحافظات المصرية، في الفترة ما بين (1977 - 1981)، وهي فترة حَرجة في حياة مصر.
يرتبط واقع الرواية بفكرة الشرّ المتمثّل في الموت أو الغربة أو الفراق أو الغشّ. وتبرز هنا شخصية الطاغية، الذي يصنعه الجهل والفقر والخوف من كل ماهو آت، فيستسلم له العامة، ما يغذّي بذلك وحش الطغيان والاستبداد لديه.
تبدو أحداث الرواية بسيطة حَدّ التعقيد ومعقّدة حَدّ البساطة، وهي حافلة بالتشويق.



ويتّسم أسلوب الكاتب ببراعة الوصف والبلاغة، حتى إنه يدفع القارئ إلى حافة الحزن في مقام الحزن، والفرح عند الانتصار، والتأمّل عند حال الوحدة، والتفكير في نتائج كل هذه المشاعر والمواقف المتباينة.
يلعب الكاتب على وتر فكرة التغيير، حيث يرد على ألسنة أبطال الرواية في أكثر من موضع، أن من يستحقون شرف التغيير هم قوم آخرون لم يأت زمانهم بعد، وفي ذلك إسقاط على أحوال سياسية واجتماعية تمرّ بها مصر بشكل خاص وباقي دول «الربيع العربي» بشكل عام.

صراع «تحت أرض كوبنهاجن»

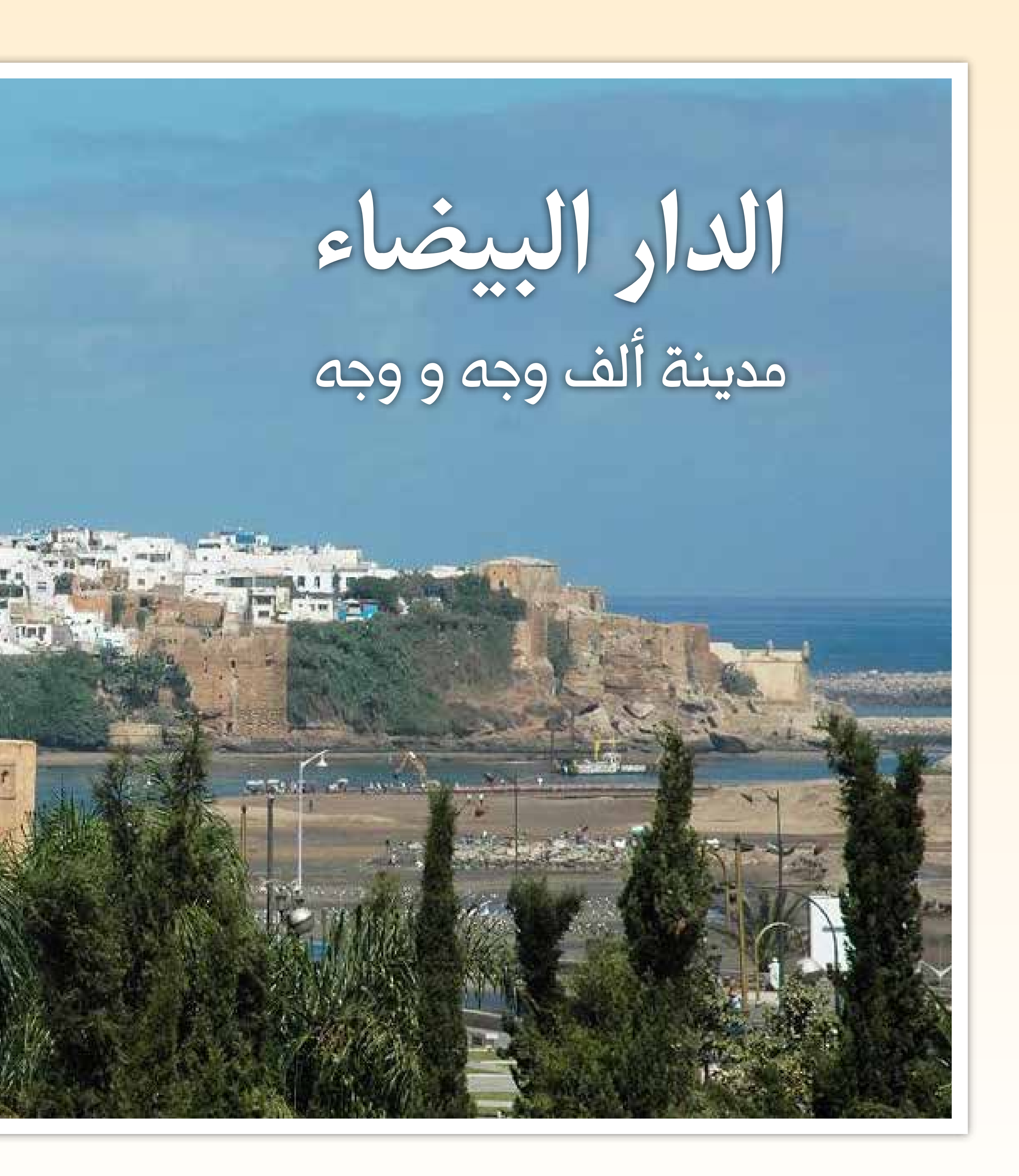
صدرت مؤخراً رواية «تحت أرض كوبنهاجن»،(كتب طنطا بوك هاوس)، لعلاء عبد الباقي، وهي رواية اجتماعية يناقش فيها المؤلِّف مشكلات الكثير من المهاجرين العرب في بلاد الغرب.



فيحكي عن شاب يهرب من قريته الصغيرة التي لم تعد كما كانت قديماً إلى السويد ثم إلى الدانمارك، ليجد نفسه في بلاد الغربة والغرب وحيداً لا يملك غير حفنة من الذكريات الأليمة. بلغة مكثّفة، يقدّم لنا الروائي صوراً متتابعة للأزمة في القرية، وانحراف أهلها عن جادّة الصواب، كما لو أنها صورة مصغّرة لاضطراب أحوال الوطن كله. وترصد الرواية تفاصيل هروب الشاب إلى بلاد غريبة تماماً، وتبدو مشكلاته بلا حصر؛ إذ يحاول الحفاظ على هويته الثقافية والدينية، ويسعى إلى التغلّب على عقبة وجوده في تلك البلاد، من دون أوراق رسمية. ويواجه مشكلة نفاد ما لديه من مال، هو في الأصل قليل ومحدود، فلا يلبث أن يبحث بلا كلل عن فرصة عمل لضمان استقراره المادي على الأقل. الرواية تميل كثيراً إلى الواقعية، وتصف مشاعر الكثير من الشباب العربي المهاجر، وتناقش بعض القضايا والهموم الموجودة في بلادنا العربية. وتعتبر بداية جيدة للكاتب علاء عبد الباقي الذي يقيم في كوبنهاغن، ويسعى لنشر الترجمة الدنماركية لروايته قريباً في أوروبا.

الدار البيضاء

مدينة ألف وجه و وجه



كيف السبيل إلى اكتشاف مدينة بحجم الدار البيضاء؟ كيف السبيل إلى قراءة مدينة مليونية بتاريخ وجغرافيا كازابلانكا؟ وهل في المقدور التمكُّن من خفايا مدينة في قلب التحوُّلات؟ وأي الطرق تقود حتماً إلى هذه المدينة المتَعدِّدة التسميات (البيضاء، كازابلانكا، كازا، كويزة، أنفا....)؟

مُدمنة الترميق

د. عبد الرحيم العطري

لربما يفيدنا مانويل كاستلز في تدبير القراءة الممكنة لنصّ أو نصوص مدينة فوق العادة. لربما يفيدنا كتابه المرجعي: «المسألة الحضرية LA QUESTION URBAINE» في تيسير سبل الفهم، خصوصاً عندما يشدّد على أن المجال غير محايد بالمرة؛ ففيه وعليه تنكشف الصراعات الطبقية والتنافسات الاجتماعية. فيه ومن خلاله يمكن أن نقرأ بنية المجتمع وحاله ومآله. ففي الدار البيضاء يمكن أن نقرأ توتُّرات المجال وتفاعلاته التاريخية والسياسية، كما نعاين التناقض والصراع بين مكوِّناته وحساسيّاته..

الانتقال من عين الذئاب (وهو كورنيش المدينة الراقي) إلى سيدي مومن (حيث أحياء الصفيح) يجعلنا نتأكّد أن الحاجة إلى كاستلز ضرورية لقراءة الدار البيضاء وفهمها. إنها مدينة تختزن كل تناقضات المغرب الراهن، ففيها كما تقول الأغنية الشبابية توجد «الليموزين والكرويلا، والكافيار، ودوار السكويلة، كل شي في كازا»، ثمة عمارات تعانق السحاب، وثمة دور صفيحية تعزّ فيها الكرامة، ويموت فيها الإنسان بالتقسيط. مدينة بألف وجه ووجه، تعلن الانتماء إلى الحداثة وما بعد الحداثة، وفي الآن ذاته تعتمر قبعات (التقليبوية) الفجة. في أحيائها وحاراتها، في شوارعها وأزقّتها، تعلن المدينة في كل حين عن انتماء جديد وهويّة جديدة، إنها مدينة برزخية تنتصر لمنطق (البين بين) كما يقول الدكتور أحمد شراك؛ فلا هي انخرطت كلياً في أتون الحداثة، ولا هي استطاعت القطع مع الفائت، تجيد الترميق والتوليف كما باقي أنساق مجتمع هشّ يحبو على عتبات الانتقال أو اللانتقال إلى صميم المدنية.

كل شيء في الدار البيضاء كما جاء في الأغنية الشبابية التي ملأت البلاد والعباد: الغنى الفاحش الذي يلوح في قصور وفيلات مخملية، والفقر المدقع الذي أوصل شباباً «هاجر إلى السماء» إلى اختيار الموت؟ ذات مايو كئيب من سنة 2003.

وجه الجمر والرصاص

البيضاء في ذاكرة بيضاوة وغيرهم من آل المغرب، ليست فقط عنواناً للتناقض الطبقي الصارخ، إنها أيقونة النضال المغربي ضد المستعمر، وكذا بُعَيد الاستقلال، وذلك لأجل تجذير قيم المواطنة والإفادة العادلة من الخيرات الرمزية والمادية للوطن. فمنها انطلقت أبرز الانتفاضات الكبرى، التي جوبهت بغير قليل من العنف، نذكر هنا: انتفاضة سنة 1907، انتفاضة فرحات حشاد سنة 1952، انتفاضة 23 مارس/آذار 1965، وانتفاضة الخبز سنة 1981. وما تلاها من رجات اجتماعية كبرى خلال سنوات 1984 و1990 و2011. لقد كانت المدينة سباقة إلى إعلان الرفض للقائم من أوضاع، بسبب التزام كثير من مثقّفيها العضويين.

لما قرّر المغرب إقامة صلح مع ماضيه، وأساساً مع ذاكرته الملتهبة، عبر آلية هيئة الإنصاف والمصالحة. ولما بدأت الألسن تتحرّر والشهادات المكلومة تجد طريقها إلى التداول العمومي لاح وجه آخر للمدينة، وهو بالضبط وجه الجمر والرصاص، لاحت في الأفق أسماء المعتقلات السرية والمقابر الجماعية ومجهولي المصير ممن حلموا يوماً بوطن غير الذي أُريد لهم، فليست البيضاء بأياد بيضاء دوماً. ثمة تاريخ أسود يبصم أجزاء من ذاكرتها المستعادة.

ذاكرة البيضاء معجونة بالحديد والنار، من فرط معاناتها مع التدبير

الأمني لحاجياتها الإنسانية والتنموية، فعشيّة الانتفاضات التي عرفتها خلال ثمانينيات القرن الفائت، وجدت المدينة نفسها تُقسَّم إلى نحو خمس عمالات (محافظات)، بعد أن كانت عمالة واحدة، وعشيّة العمليات الإرهابية التي تواصلت خلال سنتي 2003 و2007، ستلفي نفسها مقسَّمة من جديد إلى تسع عمالات، عملاً بمبدأ «مزيداً من التقسيم من أجل مزيد من الضبط».

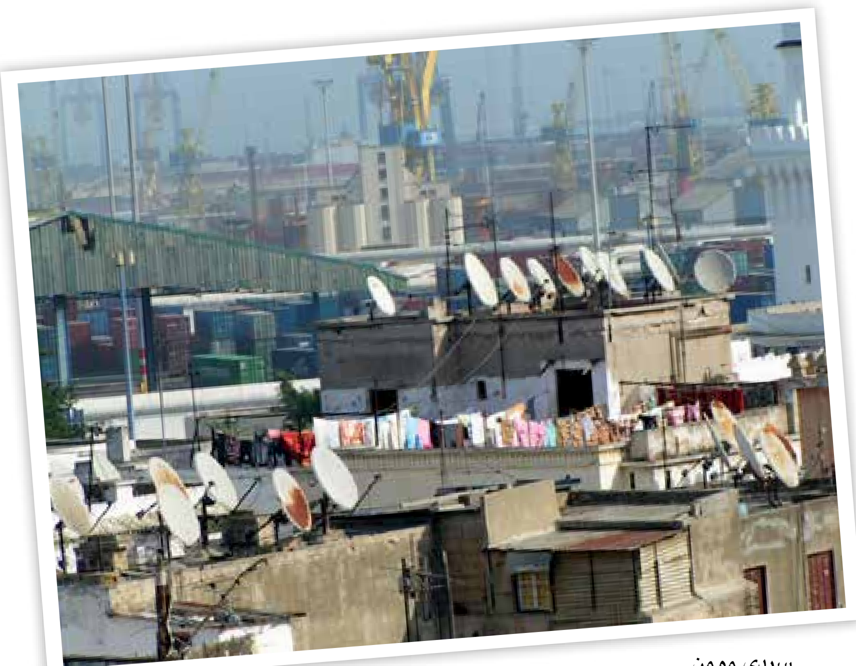
بلا أبواب

خلافاً لباقي المدن المغربية التاريخية التي جرى تسويرها في قرون فائتة، وجرى تدبير الدخول والخروج إليها عبر سبعة أبواب في غالب الأحيان، خلافاً لذلك فإن البيضاء، وحتى مدينتها القديمة، لم تخضع لتسوير صارم. هكذا هي البيضاء.. مدينة مَنْ لا مدينة له، تفتح ذراعيها للجميع، لتلقي بـ «الذين هم فوق» في قصور وفيلات الوازيس، وعين الذئاب، وكاليفورنيا، وترمي بـ «الذين هم تحت» في متاهات العنق، وسيدي مومن، والبرنوصي، وليساسفة، فلِكُلٍّ مجاله وموقعه التراتبي في هذه البيضاء.

في «درب عمر»، وهو أحد أهم أسواق الجملة في المدينة، تبدو المدينة للجميع، فحتى الصينيون صاروا من البيضاء، فضلاً عن المغاربة من مختلف المدن والقرى، أما في «درب غلف»، وهو سوق للإلكترونيات والمعلوميات فثمة حكاية أخرى. شباب يحيِّر القنوات التليفزيونية المشفَّرة، ما إن تهتدي الشركة إلى شيفرة جديدة، وما إن يُعلَن عن الفيلم في البوكس أوفيس، أو يتمّ إشهار برنامج معلوماتي جديد، حتى تلفي كل مُشفَّر وجديد بثمن بخس، معروضاً في سوق درب غلف. إنه الأول إفريقياً في القرصنة المعلوماتية، والثاني عالمياً بعد عمّان الأردن.

إن ما يمكن «مراقبته» والتقاطه من تفاصيل في درب عمر، ودرب غلف، وبن جدية، وكراج علال، وقيسارية الحفاري، ومحطة أولاد زيان (و كلها أمكنة دالة في المخيال الجمعي)،


شاطىء عين الذئاب


سيدي مومن

فضلاً عما يتيحه التنقُّل عبر الترامواي والحافلات، التي تخترق مدينة الدار البيضاء، مروراً بأحياء أخطأتها التنمية وأخرى فاحشة الثراء، يتيح للباحث عن المعنى، الانتقال من أزمنة إلى أخرى، كما يسعفه في التعرُّف إلى حيوات متعدِّدة، تجعله يعيد النظر في كثير من اليقينيّات المسبقة.

لا يخضع اليومي البيضاوي بالضرورة لتفسير خطّي صارم، ولا ينحصر في حدود معلومة، إنه فضاء مفتوح من الفعل والتفاعل، فالفرد عبر «يوميّه» يؤسِّس لجملة من الطقوس التي هي بمثابة آثار يتركها خلفه، ويَشِم بها المجال، فالانتماء إلى اليومي والحضور فيه لا يكون «عابراً» أو بلا أثر، بتعبير ميشيل مافيزولي. إنه مرور دالّ وفاعل يترك آثاراً، ويوجب أداءً معيّناً يكون



«منمَّطاً» بفعل تأثيرات وقواعد اجتماعية صارمة. ألهذا يبدو البيضاوي أكثر انفتاحاً على الآخر، ينتصر للحياة، وينتصر عليها في كثير من الأحيان، مهما كشَّرت عن أنيابها، أو أخلفت مواعيدها؟؟

في اللغة، والتحية، والسلوك، والطقس، والترفيه، والعمل، والتنقُّل عبر الحافلة والترامواي، والمرور من الأحياء البيضاوية والانتماء لمنطقها... في كل ذلك نقرأ منحنيات من الأداء اليومي، ونكتشف البيضاوي المتعدِّد الأبعاد والانتماءات إنساناً يصارع من أجل البقاء، في مدينة تنسرق من «مُلّاكها الأصليين»، وتغدو غريبة عنهم، بسبب بروز الفردي وتراجع الجمعي.

رقعة شطرنج

تستجمع البيضاء في فضاءاتها كل التناقضات؛ فعلى كورنيشها- تحديداً- يتمكن المقرئ القزابري من جمع نحو مئات الآلاف من المصلّين في مسجد الحسن الثاني، كما تستقبل كازينوهاتها العشرات منهم خلال ليالي رمضان التي تصير متأرجحة بين التراويح والترويح.

إن المعيش الذي ندركه، ونتفاعل معه يعبِّر عن الهوية والانتماء عن طريق إعادة إنتاج مسترسلة لهما في إطار مجموعة اجتماعية محددة، إنه استحضار متواصل للذاكرة وتمثُّل خاص للزمن، «فالمعيش اليومي يعبر عن هوية ثقافية تقيم فيها فضاءات الحياة اليومية، علاقة انتماء وحميمية مع الزمن في ماضيه وحاضره».

الدار البيضاء في «استعرائها الاجتماعي»، وفي مختلف تمظهراتها الاقتصادية، والسياسية، والثقافية، والدينية ترتكن في تفاعلها مع الأفراد والمجموعات إلى تدبير مزدوج يؤجِّل القطيعة، ويديم الاستمرارية، فلا القطع مع التقليد يحدث، ولا الانتقال إلى العصرنة يتم من غير امتزاج واستدخال للتقليدي والعصري في آن. وهو ما يوجب الاعتراف بأننا حيال ظاهرة مدينية يصدق عليها منطق «التناصّ الاجتماعي L'intertextualité social»، فثمة تداخل للنصوص والسجلات الاجتماعية، في إنتاج وإعادة إنتاج «نصوص» المدينة، وثمة تواتر للأزمنة في قراءتها وفهمها. وبذلك يعسر في متن الدار البيضاء رسم حدود قطعية بين هذا السجلّ وذاك، فدوماً هناك تداخل في السجلّات، وتناصّ على مستوى الوقائع الاجتماعية، ذات التناصّ الذي يُعَبَّر عنه سوسيولوجيا بالتمفصل Articulation بين الحقول الاجتماعية.

ينبرز التمفصل وعسر القطيعة جليّاً في عبادة الأولياء في أزمنة التحليل النفسي، فإذا كان المشرق بلد الأنبياء، فالمغرب بلد الأولياء. والمدينة طبعاً لا تشذّ عن القاعدة، فبالرغم من «تبجُّحها» بالتوين سانتر (أعلى عمارة بالمدينة)، وأحدث المولات وعلامات الفرانشيز، فإنها تدمن عبادة الأولياء، فالعديد من زوّار هذه العلامات والبنايات (الما بعد



حداثية، لا يجد أي حرج في إقراء السلام لسيدي عبد الرحمن مول المجمر (صاحب الموقد)، الذي يوجد قبالة كورنيش عين الذئاب. أو سيدي بليوط، أو سيدي عثمان؛ فأغلب أحياء المدينة الكبرى تتحدّر تسمياتها من المقدّس (الأوليائي)، فهذا مجتمع يحكمه الموتى كما صاح ماركس يوماً، ومن الطبيعي أن يتمّ التوليف، ويستمرّ الترميق بين العصري والتقليدي ومن غير تأثير على صيغ الاستمرارية وإعادة الإنتاج.

مجال الدار البيضاء أشبه ما يكون برقعة شطرنج، تظل فيها كل حركة، وبغضّ النظر عن الوضعية المراتبية لفاعلها أو تموقعه في الرقعة، تظل مؤثرة وحاسمة في حال ومآل «اللعبة» الدائرة، فالأمر يتعلق بحقل تتبارى فيه الرموز والرساميل الرمزية المادية. والنتيجة في الغالب تكون لمن يملك أكثر، ما يكرّس الفجوة الطبقية، ويعيد إنتاج التراتبات والتناقضات الصارخة.

نشير ختاماً إلى أن توطين فكرة المدينة، المتحضّرة رأساً، مبنى، ومعنى من المدنيّة civisme لا ينفصل عن توطين حقوق الإنسان وبناء مجتمع العدالة الاجتماعية، فتوطين المدينة المدنية ليس عملية مستقلّة بذاتها. إنها لا تكتسب فعاليتها وإجرائيتها، إلا في ظل مشاريع مرافقة لها، تنفتح بالأساس على الرفع من الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والثقافية.

لهذا تظل عملية النقل والإنتاج متعثّرة ومحدودة فيما يخص توطين فكرة المدنيّة، بسبب إخفاقات اجتماعية وسياسية وثقافية متلازمة، ما يوجب البحث عن ممكنات تغيير شمولي يزاوج بين توفير شروط الانتقال المديني/ المدني، وتوفير الإجراءات المرافقة لها من أمن مجتمعي متعدّد الأبعاد والمسارات.

إلى ذلك كله تظلّ البيضاء، كما الكثير من «مدن الملح»، ما بين الماء والماء، مدمنة للترميق والتوليف؛ فلا هي تخلّصت من بداوتها وقبليّتها، ولا هي انتقلت إلى سجلّ المدينة والمدنيّة. إنها في برزخ البين بين، في أوطان تنتصر لثقافة تأجيل الحسم وإرجاء القرار.

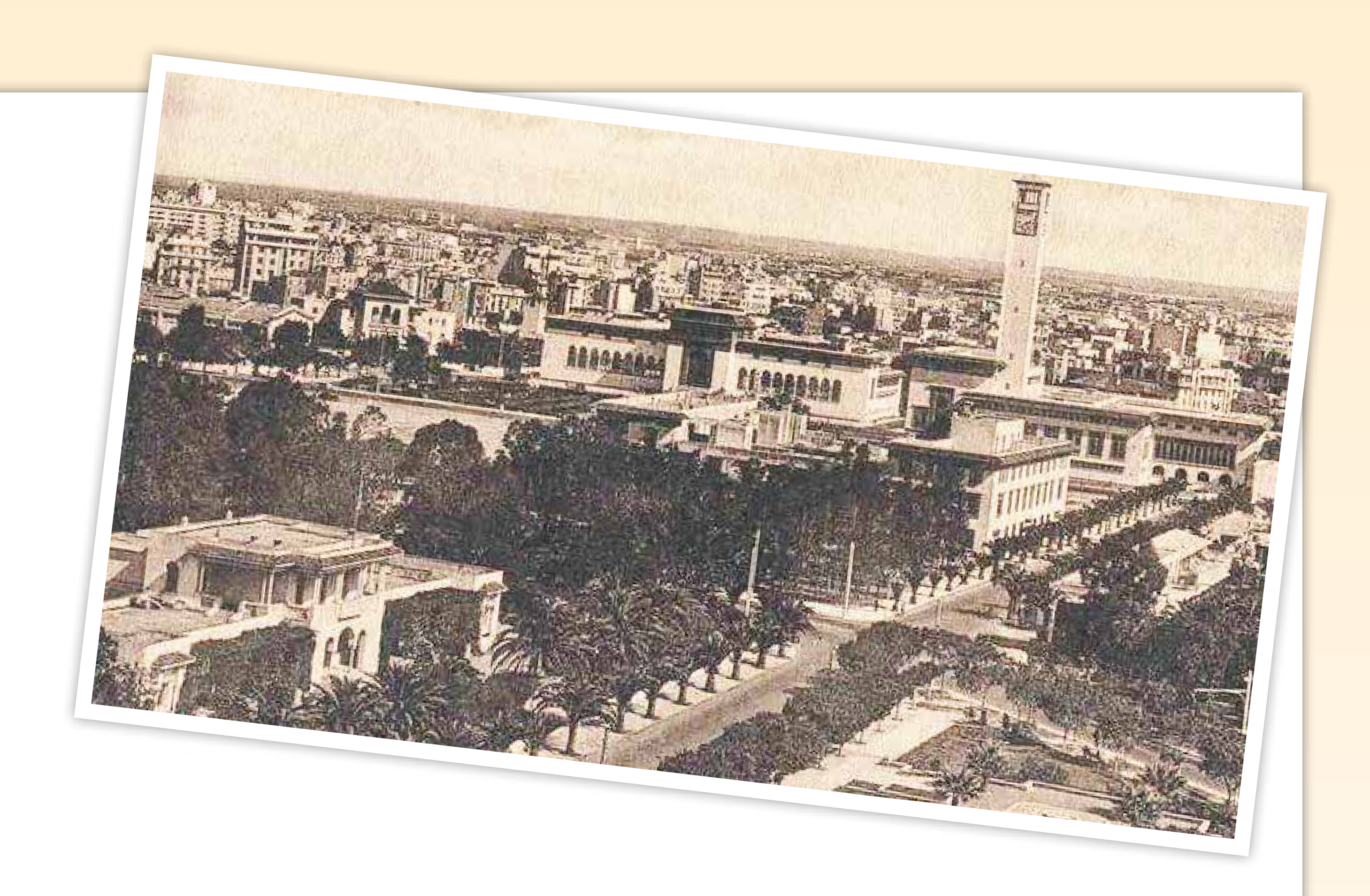
الطريق إلى الضوء

لا يستطيع مكان ما، بوصفة وجوداً وحياة وصيرورة، أن يحوّل الذاكرة إلى لحظات انتصار، إلا إذا كان هذا المكان يمتلئ بكل التناقضات والإجابات والأسرار التي يمتلئ بها مكان مثل حي «درب السلطان» بمدينة الدار البيضاء. لأن الانتصارات وحدها هي ما يجعلنا، نهاية، ونحن ننحدر من قمم مختلفة لتواريخ فردية وأخرى مشتركة، ندرك بأن الأمكنة، كذلك. وبمعنى ما، تستطيع أن تهزم القوى الثابتة التي تريد احتجاز النور والأحلام.

ليست وحدها واقعية وقسوة حي «درب السلطان» هي ما تجعل منه طريقاً غامضاً فوق خرائط المجد، ولا حدود لتناقضاته الطبقية، وال اجتماعية، والاقتصادية، والرمزية، والثقافية، إنما هو اللغز؛ فسحر الألغاز هو الذي ينتج باستمرار تلك القدرة على جعل التنافرات نبوءات ملهمة، والتناقض ذخيرة للسفر والانتصار على الخراب والمجهول.

التماهي مع الفضاءات والأماكن في المعيش اليومي للحياة زمانياً ومكانياً، بكل غناها التاريخي والروحي، هو ما يجعل - حسب الباحث موريس هالباك - من سيرورة هذا التماهي ذاكرة مشتركة لاستعادة وإنتاج صور ورموز ذات طبيعة فنية وإنسانية قوية وعظيمة. إنها جاذبية السيرورة، وقوتها التي تستطيع أن تنجب في حي مثل «درب السلطان» مقاومين وسياسيين، رياضيين وباحثين ذائعي الصيت، والعديد من الوجوه الفنية والإعلامية التي تربعت على عروش المجد والشهرة داخل المغرب وخارجه، أمثال: محمد عصفور، عبد العظيم الشناوي، ثريا جبران، عبد القادر مطاع، سعاد صابر، المصطفى الداسوكين، الأخوين عبد القادر وعبد الرزاق البدوي، مصطفى التومي، حميد نجاح، عائد موهوب، محمد مجد، حسن مضياف، كمال الكاظمي وسعيد الناصري... هذا في المسرح والسينما، وفي مجال الغناء أمثال رجاء بلمليح، محمد الحياني، نعيمة سميح، ابراهيم العلمي، وأحمد الغرباوي... وفي مجال الفنون التشكيلية مثل عبد الله الحريري... والإعلام مثل الكاتب والصحافي جمال الدين الناجي، وغيرهم.

وهذا التنوُّع الهائل للطاقات الفنية، لا يعكس فقط قوة تلك المهارات الفنية والإبداعية التي تتمظهر من منظور ما على أنها نتاج العبقرية والإلهام الفردي، بل إنه ينبغي الذهاب أبعد من ذلك، من خلال إعادة قراءة الإكراهات الجمعية والأحلام المشتركة في تعدُّد علاقاتها التبعية المتبادلة والتفاعلية، والمؤدِّية في تكاملها العضوي، إلى توليد هذا النوع من الحسّ العام المفرط في الخصوصية والفنية التي يمكن أن ينفرد بها مجال جغرافي ما، باعتباره ساحة رموز ومضاربات.



مختبر المعمار الكولونيالي

ابراهيم الحَيْسن

يتَّفق كثيرون على أن أمازيغ مملكة بورغواطة هم من أسَّسوا مدينة الدار البيضاء (أنفا) في عام 768م. كما أن بعض المصادر التاريخية تشير إلى أن المدينة -التي ينسبها ابن الوزان (ليون الإفريقي) إلى الرومان- يعود تأسيسها إلى الأمازيغ الزناتيين. وقد اشتهرت منذ ذلك الوقت بعلمائها ورواجها التجاري الذي لا تزال تعرف به إلى اليوم.

كما أن التاريخ المعماري في المغرب يسجِّل أن الدار البيضاء ومنذ عام 1770، وبفضل الضرائب المفروضة على قبائل الشاوية، تعزَّزت بأسوار حمائية (قلعة محصَّنة) شيَّدها السلطان العلوي محمد بن عبد الله (1957 - 1790) بعد أن تعرَّضت لتدمير شامل وممنهج نفَّذه البرتغاليون عام 1486. وتعد الصقالة رمزاً لحكمه في ذلك الوقت وقد تحوَّلت اليوم إلى مطعم يطلّ على المدينة ومينائها. زد على ذلك منارة الحنك التي بنِيَت عام 1920. وفي الناحية الغربية للمدينة، توجد ساحة لاكوميدي التي يوجد بها سوق وساحة تتوسَّطها قبَّة سيدي بوسمارة (رجل المسامير) التي تَمّ تشييدها في القرن العاشر، زد على ذلك عشرات الأبنية والعمائر القديمة التي لا يزال ما تبقّى منها يشهد على متانة وبديع معمار الحقبة الاستعمارية في المغرب.

فخلال هذه الحقبة، شهدت مدينة الدار البيضاء رسم مخطَّطات التوسُّعات العمرانية الأولى (بين عامي 1917 و1920) بقيادة العالم الحضري هنري بروست، قبل أن يعطي ميشيل إيكوشار مخطّطاً جديداً لتوسيع المدينة وتنظيم فضاءاتها، لاسيما بعد تشييد مينائها بمقاييس عصرية واعتبارها منذ عام 1925 أول مهبط للخطوط الجوية لاتيكوير (الإيروبوسطال) التي تربط تولوز بدكار. في الفترة نفسها، أي عقب إعلان الحماية، شرع الماريشال ليوطي ومهندسه بروست المذكور بإقامة

شوارع عريضة في المدينة تحفّ بها عمائر شاهقة وجميلة.

فالداخل إلى مدينة الدار البيضاء كالخارج منها، تثير انتباهه مجموعة من الأبنية المشيّدة على الطراز الاستعماري، والتي يعود تاريخها إلى العقود الأولى من القرن الماضي، أبرزها: محكمة الباشا المبنية بنمط معماري إسباني- موريسكي مكسوّة بالرخام والخشب، الكنيسة القديمة «ساكري كور»، كنيسة نوتردام دو لورد، فيلا الفنون، القبّة، فندق «ترانس أتلانتيك»، سينما ريالطو، القنصليتان الفرنسية والإيطالية، بناية مصلحة البريد التي شيدها المعماري الفرنسي بيير بوسكيت سنة 1918... أضف إلى ذلك شارع محمد الخامس أحد أقدم شوارع المدينة الذي تنبت فيه مجموعة من العمائر والمباني السكنية التي تلهم، في حوار جمالي مع شجر النخيل الشاهق، عشاق الروائع والقطع الفنية والتراثية.

في هذا الشارع الواسع، ترك مهندسون فرنسيون بصماتهم الجميلة التي تؤرِّخ لجمالية التراث المعماري بالمدينة، من بينها عمارة Grand bon marché المجاورة لممر سوميكا والسوق الكبير، والتي شيّدت عام 1929 بتصميم وإنجاز المهندسين المعماريين أوغيتست كادي، وإدموند بريون، ومارسيل ديسمت. في الناحية اليمينية لهذه العمارة توجد عمارة أخرى تحمل اسم «تريانون»، من توقيع المهندس مارسيل ديسميت الذي شيّدها سنة 1935 بأسلوب تكعيبي بارز. وفي الناحية الشمالية، أنجز المهندس المعماري بروين عمارة القرض الفلاحي سنة 1947 بأسلوب معماري مبسّط، وهي ذات باب كبير أنجزه الحداد الفرنسي الشهير رايموند سيبيس. في الشارع نفسه، وقع المهندس المعماري، ماريوس بوايي (1) Marius Boyer، على تحفة معمارية رائعة تعرف اليوم باسم عمارة ماروك سوار، يعود تاريخ تشييدها إلى عام 1924، وهي المقر السابق لصحيفة (2) La Vigie Marocaine، واستخدم بوايي في بناء هذه العمارة العناصر المعمارية الموريسكية الجديدة في العشرينيات المكوّنة من الشرائط المنقوشة على مستوى الفتحات في قلب الأقواس، تعلوها أفاريز مُحلّاة بالقرمود الأخضر والزليج والتلبيس في الداخل، أما الواجهات فتم تزيينها بالألومينيوم الأسمر والزجاج المضبب.

هذه الأبنية التاريخية لا تزال تؤثّث فضاءات المدينة على الرغم من التبدلات المعمارية الكثيرة التي حوّلت الدار البيضاء إلى غابة من الإسمنت ما يجعل هذا التراث المعماري التاريخي مهدّداً بالمحو والزوال المتفاقمين في ظلّ تنامي الإهمال والمضاربة العقارية. وكانت هناك مبادرات أقيمت من أجل صون التراث المعماري القديم للدار البيضاء. من بينها المجهودات التي تقوم بها جمعية «كازا ميموار» المؤسّسة عام 1995 من أجل العمل على الحفاظ على الخصوصيات المعمارية للدار البيضاء وتثمين تراثها الفني والثقافي.

بهذا التنوع المعماري الفريد، شكّلت العاصمة الاقتصادية للمغرب مختبراً معمارياً ومدنياً ومتحفاً حيّاً يستمدّ سماته وملامحه الجمالية من الفن الجديد (النوفو آرت)، والآرت ديكو (3) اللذين كانا سائدين في ذلك الوقت.

وقد ازداد الإشعاع الاقتصادي للمدينة، وانتعش منذ عام 1942 مع ظهور فيلم «كازابلانكا» الذي أخرجه الأمريكي مايكل كورتيز، وقام ببطولته كل من نكريد بيرغمان، وهامفري بوكار. هذا إلى جانب ظهور كتابات مونوغرافية مصوّرة ودراسات حول المدينة، من ضمنها (مثالاً لا حصراً) «دليل معمار القرن العشرين بالدار البيضاء» الذي أنجزته جمعية كازا ميموار المنكورة سابقاً، وكذا كتاب: «أنفا، الدار البيضاء، كازابلانكا: ثلاثة أسماء لمدينة واحدة» الصادر عام 2010 لمؤلفه عبد الجليل بونهار.

الدار البيضاء، أو كازا بلانكا كما سمّاها الإسبان، أمست اليوم هجيناً معمارياً لا يتناسب في أي شيء مع تاريخها المتعاظم بسبب غياب سياسة فاعلة لصيانة التراث المحلّي وتهيئة المدينة، وقد نتج عن ذلك هدم مبانٍ قديمة وتعويضها بأخرى جديدة لأغراض ربحية وتجارية، كما يشهد على ذلك (كنموذج) أوتيل لنكولن Lincoln التحفة المعمارية التي تحمل بصمات المعماري الفرنسي الشهير هوبير بريد Hubert Bride الذي صمّم هذا النزل منذ عام 1916. وهو اليوم يتحوّل إلى مكان مهجور (خرْبة) ومهدم بمحاذاة السوق المركزية للمدينة.

الإبداع المعماري في الدار البيضاء أضحى اليوم أطلالاً وتراثاً مهدّداً بالمحو والزوال؛ يطغى فيه الغياب على الحضور، ويمتزج فيه الماضي بالراهن، بالنظر إلى جمالية بنيانه وقوّة تأثيره المرئي على ساكنة المدينة: محلّات وبنايات اندثرت مع مرور السنين. الكثير منها اندثر ولم يعد موجوداً سوى في بعض لوحات الرسّامين المستشرقين والبطائق البريدية والملصقات السياسية وذاكرة الشيوخ..

* هوامش:

1- ماريوس بوايي M. Boyer من أشهر المهندسين المعماريين الفرنسيين، من مواليد مدينة مارسيليا الفرنسية سنة 1885. درس الهندسة المعمارية في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بباريس، حيث حصل على دبلوم، قبل أن يستقر عام 1919 في مدينة الدار البيضاء التي شيّد فيها عدداً من المآثر العمرانية، وبقي فيها حتى رحيله عام 1947.

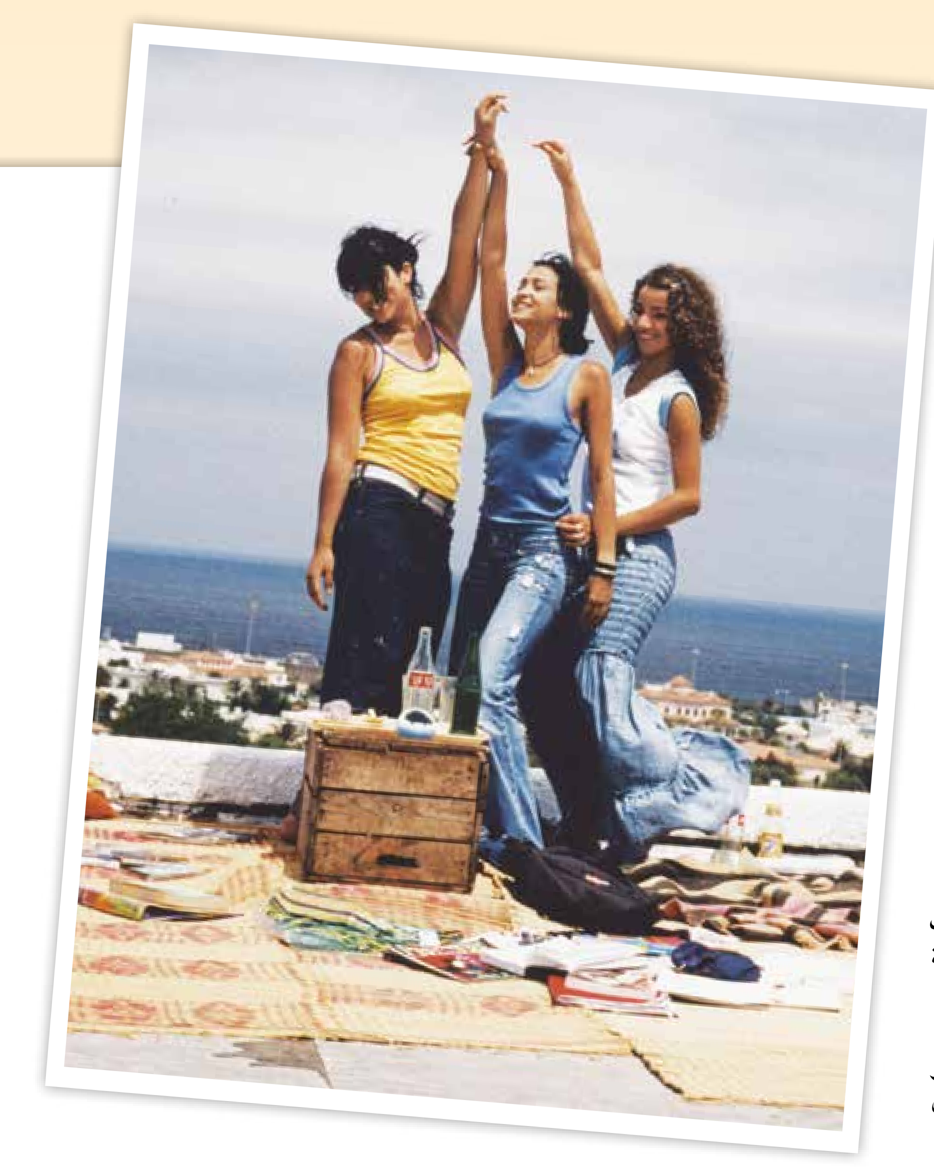
2- تأسست صحيفة لا فيجي ماروكين La Vigie Marocaine في الدار البيضاء عام 1908، وكانت أبرز صحيفة في عهد الحماية الفرنسية، من كتّاب عددها الأول الجنرال الذي كان يحكم منطقة الشاوية حيث نشر بها مقالاً بعنوان: «أصدقاؤنا..أعداؤنا» رسم فيه للمعمّرين طرق وأساليب التعامل مع المغاربة.

3- آر ديكو: أسلوب للتصميم الهندسي شاع في أوروبا بين عامي 190 و1939 وقد شمل مجالات أخرى، كالتصميم الداخلي والموضة والفنون البصرية، إلى جانب صناعة الحلي والمجوهرات. أخذ هذا الأسلوب عناصره التعبيرية والجمالية من الفن التكعيبي والفن الجديد (النوفو آرت)، وانتشر في فرنسا بشكل واسع عقب تنظيم معرض عالمي بباريس عام 1900 شارك فيه فنانون ينتمون إلى جماعة الفنانين المزيّنين إلى جانب آخرين أسّسوا شركة فناني الديكور. لكن هذا الفن لم يأخذ اسمه المعروف (آرت ديكو) سوى عقب تنظيم المعرض العالمي للصناعات الحديثة والفن بفرنسا عام 1925.

يتّسم هذا الطراز بالبساطة، ويرمز إلى الرقيّ والرفاهية، مطبوع بمربعات ومستطيلات بارزة من الخرسانة، تستخدم فيه الحفر في هيئة نباتات وطيور، وتعتبر ميامي واحدة من أهم المدن العالمية المشهورة معمارياً بهذا الطراز.

لِكُلٍّ دارُه

محمد اشويكة

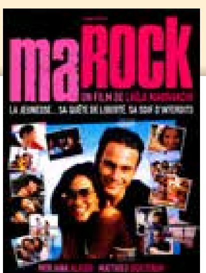


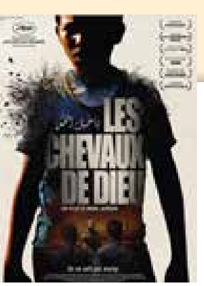
كثيرةٌ هي المدن العالمية التي أضحت أيقونات خالدة في السينما العالمية كباريس، ونيويورك، وبومباي، ونيودلهي، ومكسيكو، والقاهرة، ومراكش، وورزازات، وطنجة، والدار البيضاء التي ذاع صيتها من خلال الفليم التحفة الذي يحمل اسمها، ويشكّل واحداً ضمن أهم مئة فيلم في تاريخ السينما العالمية. رغم الفوارق الحاصلة بين مدينة وأخرى من حيث التأثير والإشعاع وتنوُّع طرائق التناول الفني فإن السينما تظلّ الشكل الفني الأكثر ملاءمة لروح المدينة، وجوهر العصر، وهي جزء لا يتجزَّأ مما يسمِّيه الفيلسوف مارتن هايدغر «الصورة-العَالَم Image- monde» الدار البيضاء هي المدينة الأكثر حضوراً في الفيلموغرافيا المغربية باعتبارها قطباً اقتصادياً تتجمّع فيه الشركات المختصّة في استيراد وكِراء الأجهزة والوسائل السينمائية، والمصالح الإدارية، وشركات التوزيع والمستشهرين، ومقراً لجلّ المنتجين والتقنيين، وكذلك باعتبارها فضاء معمارياً مختلفاً يجمع بين الأصالة والمعاصرة (منمنمات، فن قوطي، آرت ديكو «Art deco»)، وخليطاً بشرياً قادراً على التأقلم مع أعقد الحبكات الدرامية... صورة المدينة في السينما ليست هي المدينة ذاتها، وإنما هي مقاربة فنية تمرّ عبر آليات تقنية وصناعية غالباً ما يظلّ المخرج مترقّباً لردود أفعال المتلقّي تجاهها. وبذلك، فصورة الدار البيضاء لا تخرج عن هذا السياق.

لقد تنوَّعت الرؤى التخييلية للمدينة حسب هواجس مخرجي الأفلام: مدينةٌ تغرق في المشاكل الاجتماعية، وعوالم الليل، وقضايا الحب والجنس والفن، والإجرام والانحراف والشذوذ والنصب والاحتيال والإدمان والعنف.. وهي في مجملها التِّيمات الأثيرة للدراما الاجتماعية أو ما ترتكز عليه «الأفلام الحضرية» «Films urbains» التي تقارب التيه والهجنة، وترصد التفاعل اللامتكافئ بين وسط المدينة وضواحيها، وتسلِّط الضوء على المهمَّش والمُهمَل.. ولا يسعنا هنا إلا أن نشير، على سبيل المثال لا الحصر، إلى الأفلام التالية: «غراميات الحاج المختار الصولدي» الذي نعتبره الجزء الأول من ثلاثية المخرج مصطفى الدرقاوي عن مدينة الدار البيضاء، وفيلمَيْ «علي زاوا»، و«يا خيل الله» للمخرج نبيل عيوش، و«ماروك» لليلى المراكشي، و«ملائكة الشيطان» لأحمد بولان، و«حجاب الحب» لعزيز السالمي، و«زيرو» للمخرج نور الدين لخماري، و«فيلم» لمحمد أشاور.. باعتبارها أشرطة تستثمر - بدرجات متفاوتة - المجال السوسيولساني للشخصيات التي تتناولها، وتسعى إلى تقديم خطاب يحاول تكسير الحدود الفاصلة بين السينما والواقع، وتشاكس ضد الثابت والجامد والمتحجِّر...

يصعب الحديث عن الدار البيضاء في السينما كمدينة ميغالوبوليسية (Mégalopolis) أو كوسموبوليتانية (Cosmopolitan) لأن لها من الخصوصيات ما يجعلها مدينة (عالمثالثية) قد تتلاءم كليّاً أو جزئيّاً مع



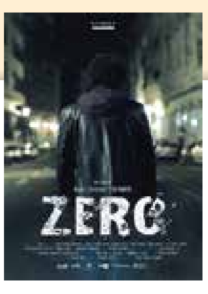












الأفلام الأجنبية التي صُوِّرت فيها، وهذا لا ينفي أنها تتوافر على التوابل الخاصة التي تجعل المبدع السينمائي يستلهم عوالمها، ويوظّف تنوُّعها، لصناعة أفلام قد تتجاذبها الرومانسية، والتحرُّر، والاختلاف، والسوداوية، والشغف.. إن أشرطة الدار البيضاء الدولية لتجعل المتلقّي، بحق، يتقاسم بعض القيم الإنسانية المشتركة، أما أشرطتها المغربية فترسم ملامح مجتمع تكاد تُخْتَزَل تحوُّلاته العميقة والجذرية فيها: مُخْتَصَرُ المغرب ومفارقاته في كازابلانكا. وإذا كانت بعض الأفلام تختصر المخيال السينمائي للمجتمع الذي تنتج عنه سواء لأهداف إيديولوجية أم تجارية كأفلام هوليود وبوليود.. فإن مدينة الدار البيضاء لا يسري عليها ذلك لأن الأفلام تحمل بصمات مخرجيها (مؤلِّفيها)، وتتأثر بمرجعيّاتهم الفكرية، وعلاقاتهم الإنتاجية، ورهاناتهم الفنية.. فعندما نشاهد المدينة في الفيلم الوثائقي القصير «6/12» (1968) للراحل أحمد البوعناني، ونقارن صورتها بمثيلاتها في بعض الأفلام الروائية الطويلة لكل من نور الدين لخماري، ونبيل عيوش، ومحمد العسلي.. يظهر أن لِكُلٍّ «داره البيضاء»: تَتَبُّعُ الصورة السينمائية في تحوُّلها التاريخي المَسَارَ الطبيعي للتغيير الحضري، وتصبح ملامح الهندسة المعمارية وكأنها طارئة على المدينة، إذ يسافر بنا كلّ مخرج في تضاريس وهمية تحيط بها العمارة كرمز، وتتحوَّل المدينة إلى فضاء متخيَّل (Espace-fiction).. وفي هذا السياق لا بد من الإحالة على فيلم «ميتروبوليس» (1927) Metropolis للمخرج النمساوي «فريتز لانغ» «Fritz Lang» الذي يتخيَّل فيه مدينة المستقبل بكل مؤثِّثاتها المعروفة اليوم (المعمار العمودي، العلاقات العدائية بين الفئات الاجتماعية، تفاوت مستويات السلطة، الاختلاط والفوضى...).

يتشكّل اللحاء التخييلي لجلّ الأفلام المغربية المصوَّرة في البيضاء من حبكات درامية مختلفة، ترتبط ارتباطاً شبه كلّي بما هو محلّي، وذلك ما يَحُدُّ من ذيوعها العالمي رغم مجهودات منتجيها ومخرجيها الهادفة إلى الدفع بها دفعاً نحو العالمية مع الإشارة إلى أن هذا السبب، فضلاً عن الارتباط بمصادر التمويل الخارجية، يساهمان في نفور الجمهور المحلي من غالبيتها لأن بعض المَشَاهِد أو اللقطات أو المواضيع لا تلبّي رغباته الفرجوية، أو تكشف له بعض المفارقات الصارخة التي يتعايش معها دون أن ينتبه إليها، والتي تكشف له عنها السينما دون هوادة، مما يصيبه بالذهول والإحباط الذي يصل حَدّ الرفض والشجب.. لقد أصبحت الشاشة عبارة عن وسيط لتبادل صورة المدينة بين المُشَاهِدين، وفضاءً خيالياً لإعادة بناء الماضي ومقارنته بالحاضر قصد استشراف المستقبل، وبذلك صارت السينما وسيلة رمزية لتصريف وعرض الحياة الحضرية للسكان.. هكذا إذن، يساهم التواصل الفيلمي في رواج جمالية المدينة التي تنتظم عبرها إيقاعات الحياة الحضرية الشبيهة/المختلفة عن الأفلام...

كانت الدار البيضاء فضاء ملائماً لتصوير أحداث عدة أفلام أجنبية ومغربية نذكر من بينها ما يلي:

- الأفلام الأجنبية: فيلم «الدار البيضاء «Casablanca» سنة 1942 للمخرج الأميركي «مايكل كورتيز «Michael Curtiz»، وفيلم «باتُّون «Patton» سنة 1970 للمخرج الأميركي «فرانكلين ج. شافنر Franklin J. Schaffner»، وفيلم «شمس «Soleil» سنة 1997 للمخرج الفرنسي «روجي حنين «Roger Hanin»، وفيلم «سوريانا «Syriana» سنة 2005 للمخرج الأميركي «ستيفن غاغان Stephen Gaghan»، وفيلم «بابل «Babel» سنة 2006 للمخرج المكسيكي «أليخاندرو غونزاليس إنَّاريتو Alejandro González Iñárritu»، وفيلم «العدوى «Contagion» سنة 2011 للمخرج الأميركي «ستيفن سوديربيرغ Steven Soderbergh»، وفيلم «سنغي صبور: حجر الصبر» (Syngué sabour, Pierre de patienc» سنة 2012 للمخرج والروائي الأفغاني عتيق رحيمي (Atiq Rahimi)...
- الأفلام المغربية: احتضنت فضاءات الدار البيضاء تصوير مئات الأفلام السينمائية الروائية والوثائقية، الطويلة والقصيرة، دونما احتساب المسلسلات، والأفلام التليفزيونية، والسِّيتْكومات، والوصلات الإشهارية، وأفلام الفيديو.. وهذا ما يجعل المدينة تنال حصّة الأسد من مجموع الإنتاجات الوطنية.. وللدلالة على قيمتها في الفيلموغرافيا المغربية آثرنا سرد لائحة الأفلام السينمائية الروائية الطويلة التي يتضمن عنوانها اسم المدينة:

«حب في الدار البيضاء» (1991) و«بيضاوة» (1998) للمخرج عبد القادر لقطع، «الدار البيضاء باي نايت» Casablanca by night (2003) و«الدار البيضاء داي لايت» Casablanca day light (2004) للمخرج مصطفى الدرقاوي، «الدار البيضا يا الدار البيضا» (2002) للمخرجة فريدة بورقية، «الملائكة لا تحلق فوق الدار البيضاء» (2004) للمخرج محمد العسلي، «كازا نيغرا» (2008) للمخرج نور الدين لخماري، «وليدات كازا» (2009) للمخرج عبد الكريم الدرقاوي الذي يحمل فيلمه الروائي اسم «زنقة القاهرة» الموجودة في المدينة أيضاً.

لم تكن مسرحاً لرواية!

عبد الرحيم العلام

تعتبر «الدار البيضاء»، المدينة الأكثر تمثّلاً في الرواية، على مستوى الاستيحاء والتشخيص وبلورة متخيَّل متنوّع بصددها، انطلاقاً من كونها تجسِّد فضاء إشكالياً في النصوص الروائية التي استوحتها، كما تشكِّل مفهوماً جديداً للكينونة، ورمزاً متعدد الإيحاء والاستعارات والمعاني، وفضاء مفتوحاً على تجدد التأويل وإنتاج دلالات مغايرة، وليس فقط مسرحاً لبناء المحكي وتحريك الأحداث والشخوص.

ولأجل الاقتراب من طبيعة التفاعل والتناغم القائمين بين الرواية المغربية ومدينة «الدار البيضاء»، اتخذنا من بعض روايات عبد الله العروي وأحمد المديني مجالاً سردياً وتخييلياً للمقاربة والتحليل.

فمن بين القضايا التي خصَّها عبد الله العروي باهتمام متزايد في رواياته وفي أحاديثه النظرية حول الرواية تصوُّره لطبيعة العلاقة القائمة بين الرواية ومدينة «الدار البيضاء» على وجه الخصوص، وهي علاقة تبدو، للوهلة الأولى، غير متكافئة. يقول عبد الله العروي، عام 1996: «لِمَ مدينة الدار البيضاء (بالمغرب) لم تكن مسرحاً لرواية؟ لأنها لا توجد فيها شوارع كبرى تكون ملتقى مشاريع الشخصيات، أين هو الميدان أو الساحة الكبيرة على نحو ما يوجد في بطرسبورغ..»(1).

ويقول السارد في رواية «اليتيم»، الصادرة عام 1978: «البيضاء مدينة بلا قلب، لأن قلوب سكّانها تتعلَّق بميادين غير موجودة فيها..» (ص134-133).

ونقرأ في رواية «غيلة»، الصادرة عام 1998، أي بعد عشرين عاماً من صدور رواية «اليتيم»، ما يشبه كلامه السابق عن «الدار البيضاء»: «مدينة بلا قلب، غاب فوق الزفت، بدون معالم ولا شارات. عادةً تُشاد المدينة حول نُصب يكون هو المركز، تسمّى باسمه، وتحتمي بحماه..»(ص15).

ويضيف صوت روائي آخر في رواية «اليتيم»: «الميادين في البيضاء قليلة، أو قل منعدمة، لهذا ساكن البيضاء غير مرتبط بمدينته. الميدان عالم مقفول مثل مراح الدار، البيضاء مدينة مفتوحة على المستقبل غير المتناهي (..) آسف لانعدام الميادين فيها..» (ص126).

هكذا، إذن، يتَّضح أن ثمة مُعْطَيَيْن أساسيَّيْن (محتملَيْن) على الأقل، يجسِّدان فضاء المدينة، ويبلورانه كإشكال في روايات العروي: المعطى الطبوغرافي، والمعطى المرتبط بالرومانيسك في مفهومه الحديث. يقول عبد العروي في سياق آخر: «فالأشخاص الذين نراهم في الدار البيضاء ليسوا في المستوى (...) هل يمكن أن نستخرج منهم روائية أو ما أسميه بالسيروية، وهو ما أترجم به مصطلح (romanesque). هذا الشيء الذي يستطيع أن يكون مادة للرواية أسمّيه بالسيروية أي مادة لسيرة روائية. فهذا الشيء غير موجود عندنا، إذن، فما هو المخرج؟ المخرج هو أن نجعل من المادة الروائية مادة إشكالية..» (2).

وفي رواية «غيلة»، نتتبَّع حديثاً مستفيضاً عن المدينة، عبر مطارحة الرواية لمشكل المدينة في المغرب، وإبراز ما يطالها من هجمات متلاحقة، ومن تشويه لمجالها الطبوغرافي ولذاكرتها العمرانية، إذ يتوالى السرد في شكل انسيابي عن مشكل المدينة، حيث إن المقصود في رواية «غيلة» هو إنجاز شريط حول «مصير المدينة» (ص16) التي هي الدار البيضاء، إذ يصبح بالإمكان، هنا، معاينةُ أشكال معينة من التقاطع الحكائي عن مدينة الدار البيضاء، على مستوى نصوص العروي الروائية..

بل إن السارد في رواية «غيلة»، عادة ما يزاوج بين صورتين واقعيتين، هما صورة «المدينة»، وصورة «الشخصية الروائية» التي تمثِّلها «عائشة مغران» التي هاجرت إلى الدار البيضاء، وهي في مقتبل العمر، «أحبت المدينة ووصفتها بدقّة العالِم وحساسيّة الشاعر. لماذا لا نستوحي من حياتها الخط الواصل لشريطنا حول البيضاء حتى يشعر المشاهد أن ما صدم عائشة وسحقها بدون سابق إنذار قد يصدم المدينة أيضاً ويدفعها إلى الهاوية؟» على حد تعبير السارد (ص12).

من ثم، تصبح الكتابة الروائية في «غيلة» بمثابة صرخة مدوّية للفت الانتباه إلى ما آلت إليه المدينة من أوضاع مُخيفة ومتردِّية، تمسّ ذاكرة جيل بأكمله، بما يوازيها من شعور لدى الشخوص بالاغتراب داخل المدينة، أو بالأحرى باغتراب جيل بكامله داخل وطن بكامله أيضاً..

أما علاقة أحمد المديني بالمدينة فتبدو، في رواياته، علاقة ممتدَّة في الزمن، وفي النصوص، وفي تفكيره الروائي أيضاً، فالشخصية المحورية في جلّ رواياته هي المدينة، بحيث يتغيّا الروائي صوغ جوانب من سيرتها المتحوِّلة في التاريخ، وفي الزمن، ولدى الأجيال المتعاقبة.

يصوغ أحمد المديني لمدينة «الدار البيضاء»، جوانب من سيرتها المتشظِّية والمتحوِّلة في النصوص وفي الواقع المرجعي. فعلى سبيل المثال، ينفتح السرد في رواية «الجنازة» على (المدينة) بكامل ملامحها، لتكتسح فضاء الحكي منذ الصفحات الأولى. يتمّ الحديث عن



نشأة المدينة وطبوغرافيتها وعن صعوبة الاهتداء إليها، وعن بعض ما طالها من مخالفات.. ثم سرعان ما تتحول المدينة، بعد ذلك، لتجسّد صوت من لا صوت له: «إنني الدار البيضاء، أشهد أنه باطل، وأنه لا حقّ اليوم إلا وهو باطل، وأني ما أجرمت في حق أحد، فلا أنا ضيّقت، ولا أنا وسّعت، ولا دفعت الجدران إلى الاعوجاج، ولا السقوف إلى الانخناق، كما المجاري، والحديث في الأسواق والقيساريات»..(ص29)، كما تصاب المدينة بالجنون، نتيجة ما طالها من تحوُّل، وتشويه، وفتنة زرعتها السلطة بالمدينة..

على هذا النحو، إذن، يمتدّ السرد في رواية «الجنازة»، ليحكي لنا سيرة مدينة «الدار البيضاء»، القديمة والجديدة، بأحيائها وأزقّتها وشخوصها ودروبها وشوارعها ومقاهيها وأوليائها ومعالمها، بما هي سيرةُ العشق واللذة والعادات، وسيرة الخرافة والحكايات المتناسلة في المدينة وفي أحيائها، ليصل السارد إلى بناء جوانب من الصورة السياسية والنضالية والأسطورية للمدينة، أمام ما طال شخوصها وتيماتها ووقائعها من ترميز وتحوير، وما يحوم حول شخوصها من حكايات الاختفاء لبعض رموز المدينة وشخصيّاتها المرجعيّة، كما تمّ طمس لحظات من التاريخ غير الرسمي للمدينة، تاريخ سيرتها وخرابها وفقدانها لجوانب أساسية من ذاكرتها الجماعية التي أصابها البتر، والبياض، والخراب. وهو ما يعني في الأخير أن البطل الحقيقي للرواية، كما يقول خوان غويتسولو، متحدِّثاً عن رواية «الجنازة»، ليس هو الروائي ولا الزعيم المغتال، إنه الدار البيضاء الحاضرة الكبرى شرهة وغاوية، رائعة وبئيسة، جلّادة نفسها وأبنائها. (من مقدمة الطبعة الإسبانية لرواية «الجنازة»).

ونقرأ، أيضاً، في رواية «طريق السحاب» حديثاً مستفيضاً عن مدينة الدار البيضاء، وعن ساحاتها الشهيرة، وما طرأ عليها من تغيير «بتتابع الشهور والأعوام وغزو الريف الكثيف للمدينة»(ص85)، وما طال مساحات أرصفتها المحيطة بالساحة من تقليص، ليتوقّف السرد في أحد فصول الرواية، كي يحكي السارد عن مجموعة من الوقائع العجيبة للمدينة، وهي تحكي سيرة تحوُّلها الطبوغرافي والتاريخي.

ويبلغ السرد عن مدينة «الدار البيضاء»، في رواية «مدينة براقش»، مداه التخييلي والرمزي. فهي المدينة التي تحكي سيرة جيل بكامله، الأمر الذي يبرز المدينة في هذه الرواية في صورة وطن إشكالي، بالنظر إلى كونها تجسّد صورة للبحث عن الهوية الحقيقية والمتشظّية في النص وفي المجتمع، كما تفرز مفهوماً جديداً للحياة، وتبرز مغرباً آخر، ومخزناً جديداً، وشخوصاً وأسماء أخرى لمغدورين من زماننا ومن غير زماننا، إلى جانب كونها أيضاً مدينة لتأزُّم المواقف والأحداث، وزرع الفتنة والجنون: «إن جميع الذين عاشوا في الدار البيضاء وقته يستطيعون أن يؤكدوا لمن يشاء أن القيامة كانت قائمة فعلاً، وأن قليلاً منهم سبق أن شاهد المدينة، بما هي عليه من وضع»..(ص147).

وبالرغم من حدوث تقاطع بين الروائيين المغاربة الذين استوحوا مدينة «الدار البيضاء» في رواياتهم، فإن ما يضفي على عنصر «التحول»، الذي طال هذا الفضاء، سمة الواقعية والحركيّة والحياة، يتمثّل في كون صورة المدينة في تلك النصوص تتدثّر بتلوينات واقعية وأسطورية وتاريخية وعجائبية وساخرة ونوستالجية، كما تجسّد نوعاً من الالتباس الجميل بين سؤال المدينة وسؤال الكتابة الروائية، حيث إن صورة المدينة تتجاوز حدود التخييل لتنخرط داخل أجواء من الخطابات الميتا-تخييلية، تلك التي يسندها الوعي النظري لكتّابها.

فالشخوص في الروايات السابقة، بقدر ما تحرص على الانتماء الوجداني والنوستالجي والتاريخي إلى المدينة، يتملّكها القلق والخوف من التحوُّلات الكبيرة والخطيرة الطارئة على المدينة، ما جعل هذه الروايات تأتي طافحة بالأحاسيس تجاه المدينة، وبالأبعاد الإنسانية وكثرة الأوهام فيها.

هوامش:

1 - عبد الله العروي، «من التاريخ إلى الحب»، حوار، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1996، ص37.

2 - المرجع نفسه، ص31-30.

النصوص الروائية:

- «الغربة» و«اليتيم»، روايتان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1980.

- «غيلة»، رواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت 1998.

- «الجنازة»، رواية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1987.

- «طريق السحاب»، رواية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1994.

- «مدينة براقش»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1998.



المنزل الأبيض

إدريس الشرايبي
ترجمة: سعيد بوكرامي

عدتُ من الولايات المتحدة، من هذه الديموقراطية السياسية الصحيحة. من المستحيل أن تنظر إلى امرأة جميلة دون أن تُتَّهَم بالتحرُّش الجنسي. ومن المستحيل أن تدخِّن سيجارة حتى ولو على متن طائرة. بمجرَّد وصولي إلى مطار محمد الخامس (الدار البيضاء) لمحت شرطياً أمام مدخل المستودع يدخّن بهدوء. صافحته وشرعنا في تدخين علبة كاملة. وفجأة أحسست أن رئتي قد انسحقت، لكن نظرتي أصبحت حادّة، وانفتحت مغالق حساسيَّتي، كما لو أن غيابي الطويل لم يستغرق سوى وقت وجيز داخل عالمي الحميمي.

أمام موقف سيارات الأجرة لمحت سائقاً، ليس متأنِّقاً كثيراً، وهو مسِنّ بعض الشيء. ألقيت حقيبة سفري فوق المقعد الجانبي.

- درب السلطان، الداربيضاء.

تفحَّصني السائق بنظرة حائرة: هل كنت أبدو سائحاً أم لا؟ هذه هي المسألة.

- يمكن أن نذهب عبر الشاطئ، هناك فنادق درجة أولى.

- أنا ذاهب إلى درب السلطان. هل تعرفه؟

- تقصد حيّ العيون؟ تغيَّر اسمه، أما أنا فلا.

- وأنا أيضاً. هيا انطلق!

- بسم الله! ها قد انطلقنا!

وكأنه حلّق بنا. العجلات تدور والطريق تهرب. هل أغمضت عيني ونحن ندخل إلى المدينة؟ لا أعلم شيئاً. هذه الشوارع الواسعة، وهذه العمارات الحديثة أشدّ واقعية مما كنت أتخيّله، لم تخلِّف أيّ صدى في ذاكرتي. لم أقطع العالم كي أجد نفسي داخل هذا المتروبول وهو في ذروة نموّه الاقتصادي.

كنت أبحث عن ماضيّ.

يوجد بيت العائلة بين زاويتي زنقة أنغورا، وأيت يافلمان، شُيِّد سنة 1938. بناية عالية من طابقين تُطلى واجهتها بالجير الأبيض مرة في السنة. بالنسبة لجميع من عاش هنا، للجيران كما بالنسبة لأصدقاء الثانوية، كانت «الدارالبيضا» هي المنزل الأبيض الذي شيَّده بَنَّاء إسباني بمفرده حجراً حجراً. وضعت في أساس بيتنا قطعة فضيّة مثقوبة من الوسط لطلب البركة من الله، ووضعت أمي نواة شجرة زيتون. لم تنمُ الزيتونة أبداً. طوال حياتي وأنا حريص على مراقبة الأرض. في هذا المنزل وضعت خطة كتابي «الماضي البسيط»، وأيضاً لكتاب «الحضارة أماه!» خُطَّ هذان الكتابان تحت الصقيع. وهنا تسيَّد أول راديو «ت س ف» في الحي جميعه، شبيه بخزنة ثقيلة ومربَّعة. يأتي عشاق الدار البيضاء من كل صوب وحدب لسماع ما يذاع من الصباح إلى المساء: أغاني أم كلثوم، وعبد الوهاب. وبالاضافة إلى الموسيقى كانوا ينصتون إلى عظمة قصائد أحمد شوقي أو أحمد رامي، التي تعلَّمت العربية الفصحى عند سماعهما. كما درست بالموازاة اليونانية واللاتينية من ناحية أخرى. كان بعض أساتذتي من الضيوف المميَّزين، فقد كانوا يعطونني دروساً خصوصية في المنزل، وينصرفون على عجلة ورعين ومتخمين بتجارب جيدة عن الحياة. (أعتقد أن فرنسا كانت محتلَّة آنذاك من طرف الألمان). كانت الحوارات التي يجرونها مع والدي، أمي خاصة، غنيّة ومبهجة. كنت أحضر لأقوم بترجمتها.

«الدارالبيضا» هي المنزل الأبيض الذي شيَّده بَنَّاء إسباني بمفرده حجراً حجراً

الأشياء كلها كانت موجودة في الزقاق، في الهواء الطلق: أكتاف اللحم، الدجاج المربوط، سلال الفواكه الجافة، والتوابل الملونة، الصيدليّ تحت الخيمة، والحلاق الذي يجعل من كرسيه الوحيد صالوناً، الراوي الشعبي، العرافات، المجامر حيث الشواء، فرقة كناوة، سقاء الماء بكؤوسه النحاسية، السمسار الذي يقايض بصوت جهوري أي شيء بأي شيء آخر. حاخام المدينة الذي يضرب ورق الدانتيلا في انتظار يوم السبت. أطفال يلعبون الكرة بين طاولات الجزّارين، أصوات، صراخ، ضحك متتال، البشرية بكاملها منخرطة ومندمجة في الحياة اليومية. الناس يعرف أحدُهم الآخرَ كل المعرفة منذ الأسلاف إلى الأعمام من الدرجة الرابعة، الذين غادروا الحياة والذين سيولدون قريباً. كانت المولِّدة زينب عضواً أساسياً داخل المنازل جميعها. عندما تصنع سيدة منزل الكسكس أو الحلوى المعسّلة (الشبّاكية)، أو الحساء المغربي (الحريرة) فقد كانت أيضاً من أجل الآخرين، الفقراء منهم على الخصوص. لا ضرورة للذهاب بعيداً من أجل الحصول على سيجارة، السجائر كانت تباع بالتقسيط.

وكنت أحصل من حانوت خشبي في زاوية الشارع على مجموعة من مغامرات فانتوماس وحلقة جديدة من حكاية فلاح لإركمان شاتريان، وأول كتاب بوليسي من سلسلة «القناع»، ولكي يطبِّقوا - هنا ما أظنه - ما تعلَّمته من مبادئ إنسانية في الثانوية، فقد بدأوا مرحليّاً بتوزيع قنطار أو قنطارين من حبوب القمح. أحمل كيساً بعد كيس إلى الطاحونة. كانت قبواً يشغل حيزه محرِّك ديزل. كانت أمي تنخل الدقيق. أما النخالة فكانت تبيعها لبائع الدجاج، ثم توزِّع علينا مصروفاً كثيراً حسب مزاجها، وحسب نتائجنا المدرسية.

خلال يوم الأحد أرتدي سترة سوداء، وأضع نظارة المثقَّف، كي أكون في مستوى مهمّتي: كاتب عمومي.

أقوم بهذه الوظيفة عند بائع الفطائر محاطاً بالمتسوّلين ومغلّفاً برائحة المقليّات. كانت الآلة الكاتبة التي أرقن عليها الرسائل بأبعاد وحجم عظاية خرافية. كنت أحبِّر عليها نزاعات إلى «القايد»، وشكاوى لإرسالها إلى أي مسؤول لدى الحماية (الكثير مما يقال للعالم الآخر)، وترجمة عقد اتفاق شفهي بين طرفين باللغة الفرنسية، والكثير من السلام إلى الأعمام والأصحاب المهاجرين لدى الناصريين... أما الشخص الأكثر تراسلاً، فكان يدعى «بنديغا» وهو مسيِّر لسينما صغيرة في الجوار. اكتشفت بواسطتها خيولاً أخرى، خيول الكوبوي الشبعى والسمينة. كنت في الرابعة عشرة عاشقاً مجنوناً للممثلة جينجر روجيرز...

البيت رمادي، درب السلطان مهدّم، المساء يحلّ، الناس يعودون إلى منازلهم. وحدها السماء تتوهَّج بمغيب الشمس. التقطت بعض معلومات تجعلني أزعم أن المقاولين لن يتأخَّروا كثيراً لعصرنة هذا الحي رأساً على عقب. ربما كان عليَّ أن أذهب إلى فندق على الشاطئ. دفعت باب منزل العائلة، ودخلت.



ريباخا يحتلّ المدينة

أنيس الرافعي

يخيّلُ لي أحياناً، أو بالأحرى يطيبُ لي، أن أتخيّلَ أنّ حرباً ضروساً، في زمن ما، طالت مجموع أرجاء مملكتنا السعيدة. لكن لسبب غير وجيه، وغامض بالتأكيد، لم تصل أوارُ هذه الحرب إلى مدينة الدارالبيضاء، بل الأدهى من ذلك، لم يسمع عن وقوعها أيٍّ كانَ من ساكنيها.

على طريقة ساراماغو في اختلاق مصائر بديلة للحواضر، أتصوَّرُ أنّ ما تبقّى من زُمَر الناجين والمنكوبين لملموا فجيعتهم وما تيسَّر من حوائج وأثاث بسيط، عملوا على شحنها، كيفما اتّفق، فوق عربات يدوية، ثم انطلقوا مشياً على الأقدام، وافدين من كل حدب وصوب، وحداناً وزرافات، معدمين ومفلسين تماماً، في اتجاه «كازا»، التي أضحت الملاذ والمنجى الوحيد لأعدادهم الغفيرة.

إذن، تبعاً لهذه الفرضية المجازية، يمكنُ القول إن مدينة الدارالبيضاء غدت بمثابة «أرض الأحلام»، التي يطمح الجميع، بأي ثمن، للوصول إلى مرافئها الآمنة.

وبسبب حتمية منطق الفرار القسري وكثافته غير المتوقَّعة، هاهي «آنفا» تتحوَّل بين ليلة وضحاها من «قرية بحجم الكَفّ» إلى مدينة غول، إلى «دار بَيْبَاءَ»، إلى أخطبوط عمراني سوف تمتدّ أطرافه ومجسّاته على نحو عشوائي في شتى الاتجاهات، فكانت ثمة عمارات، ومعامل، ومصانع، وأحياء بلا حصر، وكان ثمة عمال، وباعة، وعاطلون، وكائنات سفلية لا عدّ لها.

وفي غضون السنوات العجاف التي أعقبت تلك الحرب المزعومة، اللامرئية، التي سهت عن تدوينها مصنّفات التاريخ، انتابت الأصقاع الأخرى البعيدة من البلاد جوائح ومجاعات وأوبئة وفياضانات وزلازل بالجملة كأنّما هي الغاشية أو اللّعنة المتسلّطة.

ولسبب ما غير وجيه، ولا يقلّ غموضاً عن الأول تم استثناء الدارالبيضاء من الكارثة مرة أخرى. فكان من الطبيعي، أن تتدفّق في شرايينها أفواج وأمواج بشريّة إضافية من النازحين، القانطين، المتطلّعين إلى برّ أمان. فصَيَّروا، في رمشة عين، المدينة إسفنجة عملاقة امتصت كلّ مَن استجار بها.

ولمّا فاض بها الكيل، ووصلت إلى درجة الإشباع طفقت ترشح بهم على نحو جنوني وفي كل الاتجاهات، فتشكّل عندئذ نسيج سرطاني مستفحل من الأحياء الصفيحية والهامشية التي عجت بسقْطِ المساكن وممتهني الحرف المقنَّعة. هُنَاك، حيثُ يعيش الآدميّ المسحوق «عيشة الدبانة في البطانة» على حَدّ تعبير إحدى أغنيات مجموعة «ناس الغيوان».

هذه البثورُ، الدمامِلُ، القروحُ الجلدية،



الجلطات الدموية في دماغ الجغرافيا، التي سيستعصي من الآن فصاعداً استئصالها كانت التربة الخصبة التي ترعرعت فيها أحزمة الفقر ومنابت الجريمة...

هناك، حيثُ الدرجة الصفر للأمن والسكينة. منصّةُ انطلاق الملايين من الناس، وانقذافهم كلّ صباح في اتجاه المجهول لمزاولة «حروب العيش». فالبيضاويّ ما هو إلاّ « كاميكاز»، يجهّز نفسه وإرادته في مستهل كلّ نهار ليلقى حتفه، وهو يحاول أن يخطف لقمته السوداء من بين أنياب وحش وهمي لا يرحم أحداً، اسمه الدار البيضاء.

«شعب العشوائيات» هذا، الذي صار من فرط كثرته ألعاباً بشريّة بلا حلول، هو الذي أضحى يخوض كلّ يوم «حرباً أهلية» غير معلنة في طوابير الحافلات والتاكسيات والترامواي وسيارات النقل السري ودراجات «الشينوا» من ذوات العجلات الثلاث. هو الذي زرع «الفرّاشات» على امتداد ساحات وشوارع وطرقات المدينة، ثم احتلها بوضع اليد دونما حسيب أو رقيب. هو الذي أشاع ثقافة «الرَوْبَخَة» على متن «الكراريس» الجائلة، التي تبيع كل شيء ولاشيء بثمن موحّد.

«السيد ريباخا» هذا الغازي الجديد الذي سقط سهواً من رحم العولمة المتوحّشة، دمّر كلّ شيء في المدينة، وأحالها إلى «فضاء مُفَوْرَسْ» يطفح بالمتناقضات الصارخة. طمس معالمها الحضارية وقسماتها العمرانية. مزّق أوصالها، ومزّع أطرافها، ثم شكّل من وجهها البهيّ القديم لوحة سوريالية شائهة وقبيحة، تعجّ بالمسوخ والضواري.

الدار البيضاء اليوم «غابة إسمنت مسلّح»، لا تبكي أحداً، مادام قد زال فيها الحدّ الفاصل بين الحياة الكريمة، وبين أن «تَتَمْسَخَ» إلى روح متعبة، محطّمة، مدرّبة بشكل آلي على الركض بنهم شديد كما لو كانت ذئباً يبحث بلا كلل عن فريسة محتملة.

إنّ شيطان الخبز سرق من الجميع، هنا، براءتهم. جعلهم يتناسون أعطابهم. يضربون صمتاً قاسياً على آذانهم، وعماءً سميكاً على أبصارهم. فكل من يعيش في الدار البيضاء لا يستطيع بعد اليوم أن يتعرّف إلى نفسه.

من أراد أن ينجو بجلده، فليغادرْ سريعاً، وبلا تردُّد.

أحدسُ، أنّ الخيال جنح بي بعيداً، بيد أنه سيكون مسعفاً كَرَّة ثانية، لأتصور بأنّ حرباً مضادّة قادمة، مفترضة طبعاً، سوف تقع في زمن وشيك داخل الدار البيضاء هذه المرة. وعند ذاك، من المحتمل أن ينتهي هذا «الحلم»، ليبدأ «الكابوس» الحقيقي لمدينة لا تنام.

المهدي أخريف

ثلاثة شهور وزيادة أمضاها يونس الخرّاز في «نحت» تصويري متواصل لأوجهه القديمة المتجدِّدة في مُحترَفه الواقع بقرية الحومر المجاورة لمدينة أصيلة.

هو ليس مَحْض مُحترَف، إنه منزل أنيق جميل في قلب طبيعة فاتنة خلّابة أبدع في تصميمه المهندس المعماري عبد الواحد منتصر. وقد اتّخذه يونس مقرّاً شبه نهائي لإقامته منذ أكثر من سنتين. بيتُ السكينة هو، أضحى مَوْطِن الخُلوة، منجمَ الاستراوحات، الأفكار والتأمُّلات. زرتُه هناك مرّات عديدة في مناسبات متباينة لقراءةِ ومراقبة الولادات العسيرة لوجوهه العصيَّةِ على القراءة.

يونس الخرّاز*

الوجه اليونسُقليسي

لَقَدْ وَجدته حريصاً أشدّ الحرص ليس على العمل بإصرار يومي متواصل وحسب، وإنّما على التأمُّل والتعلّم المستمرّين اليوميين من مشاهد الشروق والغروب معاً بما يُقدّمانه من هِبَات تشكيلية أعدَّ يونس لتلقّيها وتملّيها في كل لحظة نظرةً نظّارةً متجدّدة جديدة.

أعرف جيّداً أنَّ الوجه الواحد المتعدّدَ أضحى الشّغل التشكيليَّ الشاغلَ ليونس منذ أكثر من عقد من الزّمن، أيْ منذ أعماله المعروضة في كاديس عام 2001 تحت عنوان «أقنعة بلا وجوه» والتي مَثّلت نقلةً فنّية فاجأت الكثيرين سواء في المغرب أو في الجارة إسبانيا.

فما الذي أضافه يونس بعد كلّ «التبديلات» التي تعاقبتْ على وجوهه على مدى أكثر من عقد من الزمن؟

في نصٍّ سابق لي عن هذه «الوجوه اليونسقليسية» الساكنة المتحوّلة نفسها أكّدتُ على فكرة المعاودة المستمرة باعتبارها نوعاً من الوسواس التشكيلي المتسلّط الذي استبدّ بيونس فلم يجد سبيلاً إلى الفكاك منه.

غير أنّني اليوم بصدد «نصوصه الأخيرة»، أجدُنِي أَمْيل إلى الاعتقاد بأنه لا يعود ولا يعاود، بل يستأنف ويواصل، أو بالأحرى يواصل ما كان أستأنفه في كل «محطّة» أو «وقفة» من وقفاته السابقة.

ما كان بدأه كتمارين وتنويعات على الجسد تحوَّل إلى تيمات تشكيلية تصويرية مركزية ما فتئت تتناسل وتتعدّد وتتمدّد في مختلف الاتجاهات، حتى أصبح الأمر أشبه ما يكون بإبحار لا رجعة فيه في دروب التجريب المتشعِّب للتصويرات الوجهية الواحدة.

ومن ثمَّ يبدو لي أنه، في أعماله هذه، إنّما يواصل اختبار ملامح جديدة مشتقّة في حقيقتها من التقاسيم والعلامات نفسها التي ميَّزت وجهه الألفيَّ الواحد الذي لم يكفّ عن التناسل بصيغ هي نفسها على ما يطبعها مِنْ تلوينات وتحويلات.

لقد أصبحت هذه الأوجهُ القناعية المجرّدة من الوجه - كما سيأتي بعد قليل - مسكنَ يونس وعنوانه، بصمتَه التشكيلية الدالّة- ربما بصفة نهائية- على هويته بصفته رسّاماً نزّاعاً إلى التفرّد عبر التعدّد المتماثل داخل المتاهة الوجهية نفسها. وهو بذلك يسعى إلى توكيد فنّه الخاص هنا بواسطة بلاغة التكرار لا المعاودة، وبالنحت المستمرّ في الحجر الصعب نفسه.

بوسعي القول إن يونس يحاول أن يستولد هنا، من كثافة التصوير الزيتي بإيقاعاته البطيئة، ملامح غير مألوفة من قبل في «الوجه اليونسقليسي». ملامح صُوِّرتْ بلمسات موزونةٍ سريعة فيها اقتصاد وبرود بقدر ما فيها من تجريد وهمود.

غير أنَّ الغنائية مرتسمةٌ بجلاء هنا وهناك عبر الانكشافات والعتمات اللونية عبر علامات جديدة تميِّز تمظهرات الأوجه، بالتركيز على الأعين، دون سواها. بنظراتها الجاحظة أو الغائبة. الجاحظة وهي كُلّها غيابٌ. كلّها تحديقٌ في فراغ مسطّح هو محض همود خالص من صنع التصوير. من صنع التشويش التشكيلي المُضْفى على تعابير لَمْ يُرَدْ لها أنْ تُرْتسم كما ينبغي على الوجه اليونسقليسي.

منذ سنوات أربع تقريباً كانت ندى فاجأتْني، وهي منشغلةٌ برسم غيمة طائرة أو طائر غيميٍّ في سماء كامدة، وبدون أن ترفع بصرها إلى أعلى بالقول:





- عَمَّ يعبِّر «وجه» يونس في هذه اللوحة؟ هَلْ سبق أن سَأَلْتَهُ؟

- لا أدري، هو نفسه لا يدري عَمَّ يمكن أن يعبِّر عنه الوجه المرسوم في اللوحة! لكل واحد الحق في أن يقرأ فيه التعبير الذي يرتئيه أو يراه فيها؟ وأنت ماذا ترين في هذا الوجه؟

- هدى قالتْ إنَّهُ وجهٌ يُوحي بالتشاؤم أو النحس. أمَّا أنا فأرى أنَّ ملامحه لا توحي بأيّ تعبير واضح.

- أكاد أوافِقكِ على ما ترين. هذا الوجه «اليونسقليسي» غير معنيٍّ بتوجيه أيّة رسالة إلينا، إنه وجه مَعْنيٌّ بغيابه التام عَمَّا سواه. العلامة البارزة في نظراته هي الغياب.

- إحدى صديقاتي قالت: من الصعب أن تنعقد الألفة بيني وبين هذا الوجه في الليل. لا شكَّ أنه سيرعبني. أنا – قلت لها - بالعكس أشعر بانجذاب إليه في الليل أكثر من النهار. يبدو لي مثل أي شيء من أشياء الغرفة. مثل باقي الصور الأخرى المعلَّقة فيها.

- أرأيتِ إذن. هذا هو الفن يا ابنتي. لكلِّ واحدٍ حرّيةُ أن يرى في العملِ الفني ما يشعرُ به فعلاً أو ما يتخيَّله أو ما يريده منه.

- لكن من أين أتت هذه الملامح بهذه الأقنعة. أو هذه الأقنعة بهذه الملامح؟ وجوه الأقنعة أم أقنعة الوجوه؟ من أين؟

- ليس من الذاكرة قطعاً، ولا من الخيال. هل يملك يونس «علبة سحرية» يستخرج منها الوجوهَ والأشكال ليضعها في لوحاته؟!

ما يملكه الرسّام هو اليد. يده المدبّرة. يده المصوّرة هي التي تصنع الوجوه، وتبتكر النظرات، وتضع النظّارات للأقنعة، وتوزّع اللمسات والألوان. اليد هي التي تقتفي الأثر فيما يفيض عن الصباغة هنالك فيما وراء النظرة والملمح المتبدّل في كل آن في الوجه اليونسقليسي في اللوحة.

*من مواليد أصيلة سنة 1966. يعيش في أصيلة ويعمل فيها. متخرج من معهد الفنون الجميلة بتطوان. حاصل على دبلوم عالٍ من مدرسة الفنون الجميل «أنكوليم» بفرنسا. يشتغل في الوقت الراهن مسؤولاً عن الإدارة الفنية للموسم الثقافي في أصيلة. حصل على منحة للإقامة بمدينة الفنون باريس. حاصل على جائزة الفنانين الشباب من معرض بنك الوفاء بالدار البيضاء. شارك في معارض عديدة: فردية، وجماعية في المغرب، هولندا، فرنسا، ألمانيا، إسبانيا، بلجيكا، الدانمارك، إنجلترا، القاهرة، السنيغال. أنجز عنه الشاعر المهدي أخريف كتاباً فنياً صدر عام 2009 بعنوان: «يونس الخراز... نزوات في الرسم والحياة».

باسم سمير

إسقاطات فوتوغرافية

القاهرة: ياسر سلطان



عرض الفنان المصري باسم سمير مؤخَّراً مجموعة من أعماله الفوتوغرافية تحت عنوان «ياللهول» وذلك في قاعة سفر خان بالقاهرة. عنوان المعرض عكس حالة الزخم اللوني التي هيمنت على فضاء العرض، كما ترجم تناقض الأعمال المعروضة مجتمعة، إلى حدود إثارة الدهشة والالتباس والفضول الذي يدفع بالمشاهد إلى التساؤل عن آليات العمل والتنفيذ. وهو ما تداركه الفنان من خلال عرض فيديو قصير يوضح طريقة تنفيذ الأعمال المقدَّمة.

مشروع معرض «ياللهول» هو نتاج رحلة طويلة عميقة ومراقبة عن كثب -كما يقول باسم سمير - لهذا التحوُّل الذي طرأ على الثقافة والمجتمع المصريين. وهو مشروع يستند إلى مجموعة من الظواهر التي تعكس واقع الحال في مصر بشكل عام. أو هي محاولة لتقديم رصد بصري لهذا المزيج بين الحالة الثورية السياسية والاجتماعية المعاصرة، والماضي بكل ما فيه من تناقضات وثقافات وغموض أحياناً. ويدرك الفنان أن المأثورات المتداولة للشعوب من أمثال شعبية وحِكَم وحكايات







خرافية تحمل في طيّاتها مخزوناً ثقافياً بالغ التكثيف؛ لذا فهو يستحضر المقولات والمأثورات الشعبية، ويمزجها مع المشهد البصري في أعماله الفوتوغرافية، فيدفعنا للتساؤل والدهشة، وأحياناً إلى الارتباك بين سطوة الصورة وتأثير الكلمات والعبارات المكتوبة، وهو ارتباك نابع من طبيعة العلاقة العضوية الصادمة بين الكتابات ومفرداتها، وبين العناصر والزخارف وحركة الأشخاص الدرامية.

هكذا، تقدّم التجربة الفوتوغرافية عند باسم سمير حالة من التشابك بين ما هو بصري وما هو رموز وعلامات؛ زخارف فرعونية وقبطية وعربية تتداخل بالجسد وملابسه... وفي مناطق أخرى تتداعى الحروف والكلمات باحثة عن معنى وسط تناقضاتها البصرية. كما تعكس هذه التجربة فسيفساء الهوية المصرية التي تعرضت عبر تاريخها إلى تحوُّلات وانتقالات كثيرة سواء الحادة منها أو الناعمة. كما كان لهذه التحوُّلات مضاعفات طالت اللغة والملبس والعادات والسلوكيات والمفاهيم؛ فقد تغيَّرت نظرة المجتمع والثقافة المصرية للمرأة -على سبيل المثال- من حقبة لأخرى، وهي إحدى الظواهر التي يعالجها الفنان ضمن سياق أعماله. ولكن على الرغم من تغيُّر المفاهيم إلا أن أثرها يظلّ باقياً كجزء من النسيج الثقافي المتشعِّب بتناغمه وبتنافره في آن.

ولعلّ استيعاب هذه المرجعيات هو ما شكّلَ بعناية زوايا العمل الفوتوغرافي. فباسم سمير يقدّم شكلاً مختلفاً من الصياغة الفوتوغرافية؛ فلا يقوم على سبيل المثال بالبحث عن الصورة وسط الفضاء البصري المحيط به، أو يقدّم رصداً مباشراً للحالة البصرية القائمة، بل هو يُقدِم على خلق أشكاله الفوتوغرافية بنفسه عن طريق دمج العناصر والمفردات التي يرى أنها قادرة على تحقيق فكرته، ثم يقوم بتثبيت المشهد عن طريق الكاميرا. ويمكن أن نلمح في طيات أسلوبه هذا، بعداً تركيبياً مَرَدُّه إلى اشتغاله سابقاً بالتجهيز في الفراغ. فالصور المعروضة هي في حقيقة الأمر عملاً تركيبياً تَمَّ رصده من طريق الكاميرا. وهي مزيج من اللون والحركة والحكمة المأثورة، والتاريخ الذي يتحرك فيه الشخوص على مساحة افتراضية خارج إطار الزمن الفعلي، فتتحاور العناصر فيما بينها على مساحة الصورة، كما تمتزج وتتماهى على خلفية من اللون الزاهي والمفردات الإيحائية.

في محاولة لتفسير أو تجسير العلاقة بين الصورة والكلمة، يستعين باسم بمثل شعبي مصري يقول: «أهي ليلة وفراقها صبح»، والتعبير الذي يقال عند اشتداد الأزمات، مكتوب على خلفية من أنقاض وركام وجثث، بينما يتصدَّر المشهد طائر البوم المرسوم بحجم كبير على الجدار. في عمل آخر تتصدَّره مجموعة من الأشخاص يشيرون بسواعدهم العارية إلى كرسي معلَّق في الأعلى كأنه هدف مشترك بين الجميع، في حين إن الكرسي غير صالح للجلوس، بل ويبدو كفخّ لكن شهوة الوصول إليه تقابلها دلالة الوصول إلى السلطة، وهو ما يجعل هذا العمل على نحو ما يجري في المشهد المصري الراهن.

تبدو الهوية المصرية في فوتوغرافيا باسم سمير خليطاً من الثقافات المختلفة: الفرعونية، القبطية، والعربية. كلّها تمتزج في بوتقة واحدة تدفعنا إلى تقصّي التفاصيل والأجزاء. فالثقافة جزء من التاريخ والجغرافيا، وهي تمثّل حالة ديناميكية دائمة الحركة والتطوُّر تختفي وتتضاءل خلالها عادات وقيم لتحلّ محلّها أخرى. يختلف الملبس، وتختلف المفاهيم والعادات والمنطلقات، لكنها في النهاية تتجاور وتتآلف.

«ياللهول» دهشة بصرية تجد صداها في أسلوب باسم سمير وطريقته في بناء الصورة الخاصة به. وتعكس تجاربه السابقة وميله إلى صناعة الدهشة كما في مجموعته الفوتوغرافية التي قَدَّمَها قبل سنوات تحت عنوان «هوس» والتي عرض فيها مجموعة من الصور الغرائبية لحالات الهوس المختلفة واليومية التي تنتاب البشر في عصرنا الراهن.

تخرَّج باسم سمير في قسم العمارة في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وهو يعيش ويعمل في القاهرة مهندساً معمارياً وفوتوغرافياً حرّ. حصل على عدد من الجوائز في مجال الفوتوغرافيا كان أهمّها جائزة آل ثاني للتصوير بدولة قطر عامَيْ 2005 و2010، والجائزة الثانية لاتحاد المصوِّرين في هامبورغ بألمانيا. ارتبط بالتصوير الفوتوغرافي منذ تخرُّجه في كلّيّة الفنون الجميلة عام 2006.


محمود داود

تشكيليّون سوريّون في لبنان

بيروت: محمد غندور

تشهد الحركة التشكيلية في لبنان ازدهاراً ملحوظاً بعد هجرة فنّانين سوريين إلى بيروت بسبب الحرب الأهلية. وقد لا يمرّ أسبوع من دون افتتاح معرض لفنان سوري، أو بالشراكة مع آخر لبناني.

هذه «الهجرة» أثرت المشهد الفني، وأنعشت سوق اللوحة في بيروت، وازداد الطلب على الأعمال السورية، لما فيها من واقعية ومحاكاة لما تعيشه سورية. كما لا يقتصر الأمر على المعارض، إذ تستضيف بيروت ورشاً فنية وندوات تشكيلية ومزادات على أعمال سورية لدعم اللاجئين، فضلاً عن تشييد مراكز كدار الإقامة الفنية التي أسستها المهندسة المدنية السورية رغد مارديني في بلدة عاليه لدعم مواطنيها من الفنانين.

ويقول مارك هاشم، وهو منظم معارض في بيروت وباريس ونيويورك، إن الحرب الأهلية أدت إلى زيادة الاهتمام بالفن السوري. والفنانون السوريون الذين يعرضون أعمالهم في الخارج أعدادهم تتزايد. ويرى أن هؤلاء الفنانين ينقلون الواقع والمشكلات الدائرة في المنطقة انطلاقاً من معايشتهم الأحداث.

«عيون الشام في بيروت»، و«دمشق بيروت بألوان الحب»، من أبرز الفعاليات التشكيلية السورية التي نُظِّمت في بيروت، وقد ضمَّت أعمالاً لفنانين رائدين بينهم؛ فاتح المدرس، ونذير نبعة، ومجموعة من كبار الفنانين المعاصرين والشباب كسبهان

آدم، وأسعد فرزات، وريما سلمون، وأحمد معلا، وعاصم الباشا.

من بيروت يتعاطون مع الهمّ السوري، منهم من وصل بيروت بتنسيق مسبق مع أحد الغاليريهات لتنظيم معرض، ومنهم من لم يجد عملاً أو مالاً كافياً لاستئجار مرسم والعمل به، فيما فئة لم تعجبها شروط بعض أصحاب الدور الفنية، أو خصوصيتهم في النظر إلى بعض الأعمال الفنية أو طريقة التعبير عن الأفكار. وفي كثير من الأحيان يعرض العديد من الفنانين صوراً من أعمالهم على التجار في أقراص كومبيوتر أو هواتف محمولة بعدما فرّوا وتركوا أعمالهم، وينقلون بعض القطع إلى لبنان كلما تمكّنوا من العودة إلى سورية.

في حديث لـ«الدوحة» يقول التشكيلي السوري الشاب نادر حمزة: «كل مخططاتي تغيَّرت بعد اندلاع الحرب في بلدي، فأتيت إلى بيروت مجبَراً، كنت أحلم بالسفر إلى دولة خليجية للعمل في رسوم الأطفال أو الكاريكاتور، على أن أحظى لاحقاً بمرسمي الخاص ومواصلة تجربتي التشكيلية، لكن الحرب، حرمتني من تأشيرة دخول إلى الدولة التي رغبت في البدء منها مجدَّداً». وعلى عكس ذلك وجد نادر حمزة نفسه في بيروت بلا عمل ولا مال، مما جعله في بحث مستمر عن غاليري تعرض لوحاته. لكن نادر لم يعكس أوضاع بلده في أعماله، وإنما فضّل الاشتغال على تجربته الشخصية رافضاً مبدأ تدوين الحرب في رسوماته، معتبراً الانغماس في ذلك ضرباً من المبالغة.

في المقابل، صرَّح لنا التشكيلي عمر إبراهيم الذي يحضّر لمعرضه الأول في بيروت أن «الأزمة السورية لم تستثنِ أحداً بطريقة أو بأخرى. الأمر الذي أثّرَ فينا وبشكل عميق وعلى طريقة شعورنا وتفكيرنا ومحاكمتنا لعناصر الواقع والحياة». ويتأسف عمر إبراهيم على هذا الاختيار الإجباري وسط مشاعر الألم والمآسي. معتبراً أنه لا مجال إلا للتعبير الأصدق والصريح تجاه ما يجري. وإن كان على المستوى التقني والفني يحاول الابتعاد عن التطرُّق الإعلاني أو المناسباتي للأزمة.

لا يعلم عمر إن كان العمل الفني قادراً على مواجهة الحرب أم لا، لكن ما هو متأكد منه، أنه جهد إنساني نبيل في مواجهة آلة القتل والدمار في ضوء ما يجري على أرض الواقع. ويقول في هذا الصدد: «لكلّ منا سلاحه في نهاية الأمر. قد تكون البندقية أكثر تأثيراً في لحظة معيَّنة لحسم معركة ما. لكن العمل الفني سواء أكان لوحة أم كان قطعة موسيقية أم رواية، يبقى أكثر قدرة على التأثير ولزمن أطول وبطريقة أكثر إنسانية من السلاح مهما كانت ثقافته وتوجُّهه».

تختلف رواية التشكيلي الشاب محمود داود عن سابقيه، اذ بدأ العمل على مجموعته الجديدة قبل وصوله إلى بيروت، ولم يغادر دمشق إلا بعد أخذه موافقة من أحد الغاليريهات لتنظيم معرض فردي بعنوان «في الفراغ» سيستمرّ حتى نهاية يناير/ كانون الثاني الحالي.

وحول تأثر لوحاته بما يجري في بلده سورية، يوضح داود: «لم أقحم هذا الألم داخل أعمالي الفنية، بل حافظت على طريقة العمل الذي أقوم به، ولكن نتيجة المشاهدات والأخبار التي نسمعها باستمرار، ثمة انعكاس على الحالة النفسية المرافقة لرؤيتك للعمل. وهذه الحالة بالنسبة لي كانت تنعكس كلون وتكوين، لكنني لم أغيِّر أسلوبي نتيجة ما يحصل لأنه ببساطة ما من عمل فني في هذه المرحلة بالذات يعبِّر عن الوجع السوري أو عما يمرّ به أي مواطن داخل سورية أو خارجها».

تقمَّصت بيروت ذاكرتنا حتى قبل وصولنا إليها منذ سنوات بعيدة. هكذا يعبِّر عمر إبراهيم عن إقامته الاضطرارية في بيروت، لكن الشوق إلى دمشق لن ينقطع كما يقول، وبيروت وفَّرت له كما لآخرين مساحة من الهدوء النسبي الضرورية للتعبير عن الهموم الجماعية. لكن الإقامة في بيروت أخذت عمر إبراهيم في اتجاهات مختلفة من الكشف والصراع مع واقع لبنان في ظلّ التقاطبات والانقسامات الداخلية تجاه الوضع في سورية.

وسط مشاعر الألم والمآسي لا مجال إلا للتعبير الأصدق والصريح تجاه ما يجري



عمر إبراهيم

> حينما يتعرض فنان تشكيلي للكتابة عن تجارب زملاء لا يستطيع أن يفصل ذائقته وقناعاته بالعملية الإبداعية عما يراه من تجارب الآخرين، وكثيراً ما يضع نفسه في قلب العمل الفني الذي يراه ويتخيَّل لو أنه هو الذي أنتج هذا العمل ماذا كان سيفعل؟ وبالتالي ستكون كتاباته لا تخلو من تحيُّز لوجهة نظره في الفن.

ثلاث تجارب وأمكنة

عبدالوهاب عبدالمحسن

في عام 2013 لفت نظري ثلاثة معارض، وبالمصادفة كانت لثلاث فنانات من جيل واحد قدَّمن ثلاث تجارب جادّة ومتنوِّعة لها علاقة بالهوية والخصوصية المصرية.

إيمان أسامة، ونادية وهدان تعيشان في القاهرة بحيث يشكل المحيط الصاخب والمزدحم إطاراً ضاغطاً يجعل كل فنانة تدخل في عزلتها تستلهم موضوعات معارضها. أما الفنانة الثالثة إيمان عزت فتشكل بيئتها المفتوحة على الطبيعة الإطار الذي تستلهم منه موضوع معارضها والتي يتجلّى فيها فعل التأمُّل اليومي.

في معرضها المعنون بـ «حرّ.. متجمِّد» الذي أُقيم بقاعة الباب في متحف الفن المصري الحديث بساحة الأوبرا، قدَّمت إيمان أسامة لوحات رسم ملوَّن مستفيدة من دراستها لفن الجرافيك في تنفيذ أعمالها من حيث طبقات الرسم والتلوين على الورق، اهتمت إيمان بالنقش على سطح اللوحة مهتمة بالتفاصيل في خلق عالم مبهج وممتلئ بالزخارف، ولا تنسى إيمان أنها أنثى تحيط نفسها بسياج من اللون الأسود وكأنها تغلق صندوقاً من الأسرار حول نفسها لدرجة أن هذا الخط أصبح ملازماً لها وبصمة لها في كل لوحاتها. ولِلَّون عند إيمان أسامة طعم الشجن، وللزهور رائحة القرابين، وفي العيون حزن نسائي مكتوم، كل هذا تنسجه بمهارة فائقة لتوصيل حالة بذلت الفنانة مجهوداً في مداراتها.

المعرض الثاني بعنوان «نوستاليجيا» للفنانة نادية وهدان، أقيم بمركز الجزيرة للفنون في الزمالك أكَّدت فيه من جديد أن لوحاتها تتوافر فيها كل سبل الوصول من خلال اختيارها الموضوع والتقنيات وكذلك صدق الآراء، فالعمل يذكِّرنا بفعل الأمهات وهن يصنعن صورهن على الوسادات والملايات والملابس.. تفعل هذا وهي تغني وتستدعي صوراً متخيَّلة عبر الراديو.. ولو كانت محظوظه تستدعي مشاهد السينما التي كانت تنقش في الذاكرة ولا تُمحى.

نادية وهدان تزيِّن صورها بالحنين، تبهج الذاكرة باللون، وعندما تنتهي من لوحتها تعلم أنها ستنال رضا المتلقي لسببين: أولهما أن الجميع يحبّ أبطال الصورة، التي تذكِّرنا بالزمن الجميل، فكل منها تعلَّم العشق والرومانسية على يد هؤلاء، ولا يوجد أجمل من فعل الذاكرة في لحظات التأمُّل والهروب من صخب الحاضر وضجيجه، ثانيهما امتلاك نادية وهدان مهارة تزيين السطح وتحليته باختيار عناصر حميمية من حيث عضويتها وبهجة ألوانها، زيادة على ذلك تدخُّلها بالتطريز مما يغرق اللوحة في بعد إنساني يحيي ذاكرة الأم عند كل منا.

كل هذا يجعل نادية وهدان تعرف كيف



نادية وهدان

إيمان عزت



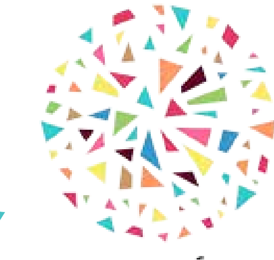
إيمان أسامة

تجعل جمهورها يحبّ اللوحة يعجب بها فقط، فهي تحمّلها رسائل من القلب إلى القلب، وتضيف إلى جمال الذاكرة حيويتها واستحوازها على مشاعر المتلقّي.

المعرض الثالث بعنوان «إيقاع صوفي» للفنانة إيمان عزت الشاذلي، أقيم بقاعة الباب في متحف الفن المصري الحديث بساحة الأوبرا. وإيمان عزت تقضي جزءاً من يومها تسري في الحقول تتأمَّل، وتتعايش، وتختزن الإيقاع، والأشكال، واللون، والضوء، والبراح، ورائحة المكان، ثم تغرق في حوارات مع كل هذه الأشياء، وتصعد بها إلى مرسمها فيصعد معها كل ما اختزنته.

وهي عاشقة البساطة وغلق الأشياء والأشكال على تفاصيلها، تطرح على أسطحها فقط ما تحب أن يظهر مما رأت، تعبِّر بالإيحاء والإيماء، وتغرق في محيطها قبل أن تعبِّر عنه، فيكفيها بعض اللون وبعض الأشكال وبعض الإيقاعات لتقول ما تريد، وعلى من يتلقّى أن يدخل في حالتها لكي يتواصل.

تتأمَّل إيمان عزت في الرؤيا وتتأمَّل في التعبير عما رأت. وعلينا أن نصعد بالذائقة من خلال الروح لأننا سنرى منها في أعمالها روح المكان وروحها في المكان، فهي لا تنقل إلينا المكان في أعمالها، وإنما تنتقل إلى المكان الذي عاشته. فهي تلتقط الضوء، فتبدو شفافة نقية نورانية صافية؛ إذ للضوء فعل الساحر حينما يتحقَّق من خلال اللوحة لتكون براحاً يتَّسع للكون كله... وكانت أسطح الخشب هي التربة التي زرعتها بكل عواطفها ووجدانها لتثمر الجمال الذي حَقَّقه معرضها الأخير.



" أجيال" السينمائي

خمسة أيام في مملكة الأطفال السعيدة

الدوحة: هـ. زينل/ م. العتيقي

على مدار خمسة أيام (26 نوفمبر/تشرين الثاني - 1ديسمبر/كانون الأول) شهد الحيّ الثقافي (كتارا) بالدوحة فعاليات الدورة الأولى من مهرجان أجيال السينمائي. تنظيم جيد، برامج متنوعة، تفاعل، ورش، وجمهور من قطر ومن مختلف البلدان. كلها معطيات اجتمعت لتحوّل (كتارا) خلال أيام المهرجان إلى جزيرة أطفال بامتياز، ولتحقّق الانطلاقة الصحيحة لهذا المولود الجديد الذي ينضاف إلى سلسلة الأحداث الثقافية العالمية التي تشهدها قطر.

زائر أيام مهرجان أجيال يتمنى لو أن أطفال العالم كلّهم حضروا لتقاسُم الفرحة والمتعة والاستفادة، خاصة، أن إدارة المهرجان اعتمدت في برمجتها للأفلام المعروضة، وعددها 65 فيلماً، من 30 بلداً، على تلبية أذواق الصغار واليافعين، وقد تُرجِم هذا من خلال تقسيم برنامج المسابقات الرسمية «دوحيات سينمائية» إلى ثلاثة مجالات، وهي: «محاق، هلال، بدر»، بالإضافة إلى صنف أفلام «بريق» القصيرة، وعروض خاصة خارج المسابقة. وعلى هامش عروض الأفلام، التي خُصّصت لها لجان تحكيم من الأطفال والشباب، على غرار التجربة الرائدة لمهرجان جيفوني الإيطالي الشريك الثقافي لمهرجان "أجيال"، قدَّم برنامج الفعاليات مجموعة مبتكرة من الأنشطة والورش، وحلقات نقاش تعنى بقضايا الأطفال. وإلى جانب استضافة المهرجان للأفلام العالمية المخصَّصة للأطفال والشباب،



وجما .. قصة حب أفغانية



الهزيمة الحتمية لمستر وبيت



عبد العزيز الخاطر

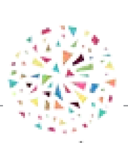
الرئيس التنفيذي لمؤسسة الدوحة للأفلام

هذا المهرجان الجديد يؤكّد على عمق التزامنا برؤيتنا ورسالتنا تجاه المجتمع. فالمهرجانات السينمائية تُعتَبر جزءاً بالغ الأهمية من برامجنا العديدة، لنؤدّي من خلالها واجباتنا ونوصل رسالتنا الشاملة. ومن هنا المنطلق، طوّرنا مهرجان «أجيال» السينمائي لنمهّد الطريق نحو نموّ الإدراك السينمائي لدى الشباب، ودفعهم لاكتشاف القصص والثقافات الجديدة من خلال الأفلام.

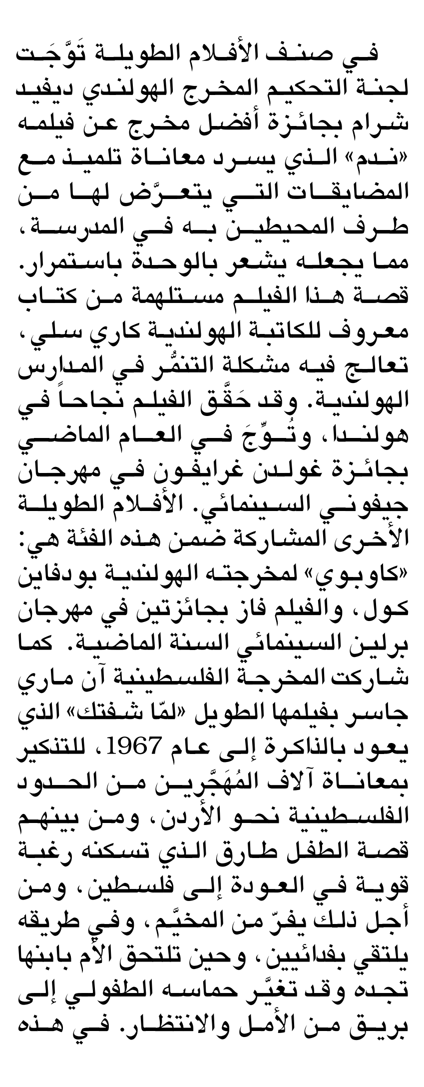
احتفت انطلاقة هذه الدورة بمثيلتها من الإنتاجات السينمائية المحلّيّة ضمن برنامج «صُنِع في قطر».

في تجربة بنّاءة، وعلى عكس العادة، مئات الأطفال والشبان كانت لهم الكلمة الفصل في تتويج العروض المشاركة بجوائز «أجيال»؛ حكام فئة «محاق» تراوحت أعمارهم ما بين 8 و12 عاماً، وتضمّن برنامج هذه الفئة عروضاً خاصة، وفيلمين روائيين هما «حوض الرسم» لمخرجه الإيراني مازيار ميري، الذي قدّم قصة مؤلمة تعيشها أسرة مكونة من أب وأم يعانيان من إعاقة ذهنية لا يستطيع الابن سهيل استيعابها مع مرور الوقت، لكن الإعاقة لا تحول في النهاية دون تمكُّن الأسرة من البقاء مجتمعة. أما الفيلم الثاني «سيبي وسابي والعصابة الرخامية» لمخرجه الإسباني أوسكار سانتوس فقد أعاد تركيب قصص المغامرات المصوّرة الشهيرة لسيبي وأخيه التوأم سابي ليقدّم مغامرة مثيرة تجري في مدرسة ريفية صارمة. كما تابع حكّام هذه الفئة ثمانية أفلام قصيرة هي: «بيتنا» لمخرجه عبد الله الحميري من الإمارات العربية المتحدة، و«فتاة من غوري» لمخرجته الجيورجية إيكا بابياشفيلي، و«الفتى ذو أصابع الشوكلاته» لكريس بالمر من بريطانيا، و«كاسباريد.. الأفضل أن تكون على طبيعتك» لفويتك فافشيك من بولندا، و«لا أحد يتقيّأ في الجنة» بإخراج ثلاثي، مشترك بين النمسا وألمانيا، و«ييم ويويو» لآنا فان كيمبيما من هولندا، و«روح كاروكا» للبرازيلي ويليام كوجو، وفيلم «قلنسوة كيوتو الصغير» الذي تَوَّجَه حكام فئة «محاق» بالجائزة، وهو من إخراج ساتسوكي أوكاوا من اليابان، ويحكي الفيلم خلال 20 دقيقة قصة الطفل كيوتو الذي يعيش مع والدته في غياب الأب، ويثابر في دراسة اللغة الإنجليزية إلى أن يصبح مدرّساً لها.

لجنة حكّام فئة «هلال» تراوحت أعمارهم ما بين 13 و17 عاماً، ومن بين أربعة أفلام طويلة وستة قصيرة اختارت اللجنة الكولومبي جيوفاني غرانادا كأفضل مخرج فيلم قصير عن فيلمه «الاختراع» (20 دقيقة) الذي يتناول علاقة طفلين مهووسين بالتكنولوجيا، لكنهما يعانيان من التواصل مع الإناث، فيلجأان إلى التصوير الفوتوغرافي لحلّ مشكلتهما، وفي النهاية يطرح الفيلم مسألة التصوير كخداع بصري يعكس المواقف ووجهات النظر.




جاستن وفرسان الشرف



في صنف الأفلام الطويلة تَوَّجَت لجنة التحكيم المخرج الهولندي ديفيد شرام بجائزة أفضل مخرج عن فيلمه «ندم» الذي يسرد معاناة تلميذ مع المضايقات التي يتعرَّض لها من طرف المحيطين به في المدرسة، مما يجعله يشعر بالوحدة باستمرار. قصة هذا الفيلم مستلهمة من كتاب معروف للكاتبة الهولندية كاري سلي، تعالج فيه مشكلة التنمُّر في المدارس الهولندية. وقد حَقَّق الفيلم نجاحاً في هولندا، وتُوِّجَ في العام الماضي بجائزة غولدن غرايفون في مهرجان جيفوني السينمائي. الأفلام الطويلة الأخرى المشاركة ضمن هذه الفئة هي: «كاوبوي» لمخرجته الهولندية بودفاين كول، والفيلم فاز بجائزتين في مهرجان برلين السينمائي السنة الماضية. كما شاركت المخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر بفيلمها الطويل «لمّا شفتك» الذي يعود بالذاكرة إلى عام 1967، للتذكير بمعاناة آلاف المُهَجَّرين من الحدود الفلسطينية نحو الأردن، ومن بينهم قصة الطفل طارق الذي تسكنه رغبة قوية في العودة إلى فلسطين، ومن أجل ذلك يفرّ من المخيَّم، وفي طريقه يلتقي بفدائيين، وحين تلتحق الأم بابنها تجده وقد تغيَّر حماسه الطفولي إلى بريق من الأمل والانتظار. في هذه الفئة ايضاً شارك فيلم «مايك يقول وداعاً» لمخرجته الهولندية ماريا بيترز، وكان هذا الفيلم قد تُوِّجَ في مهرجان جاليشا الدولي لسينما الطفل وفي مهرجان جيفوني بعدّة جوائز. يجمع الفيلم بين الدراما والكوميديا بأداء باهر للطفل ماس برونكويزن، والقصة في هذا الفيلم الممتع تدور أحداثها في مستشفى للرعاية الاجتماعية، حيث ترفض إدارة المستشفى تسليم مايك لأمه بعد شفائه من اللوكيميا، وبينما تباشر الإدارة تحضير أوراقه لوضعه في دار حضانة تتطوّر الأحداث ليعود مايك إلى والدته بموجب حكم المدَّعي العام بأحقّيّة فاسلوفسكي في رعاية ابنها مايك لمّا عرف الجميع أن الأم التحقت سراً بمؤسَّسة لوندرباك لمعالجة المدمنين.

أكبر حكّام مهرجان «أجيال» كانوا في فئة «بدر» وتراوحت أعمارهم ما بين 18 و21 عاماً. ومن بين أربعة أفلام طويلة وثمانية قصيرة تَوَّجَت لجنة التحكيم المخرج الكويتي مشعل الحليل بجائزة أفضل مخرج فيلم قصير عن فيلمه «صالون الرجال». الفيلم ينطلق من سلوك يومي قائم على التعوُّد، ليطرح من منظور رمزي صعوبة تقبُّل تغيير بعض الاختيارات الجديدة، وإسقاطاً لهذه الفكرة تتساءل قصة الفيلم عن إمكانية تقبُّل تغيير صالون الحلاقة أو الحلاق نفسه. وبالإضافة إلى هذا الفيلم صَوَّرَ مشعل الحليل أفلاماً قصيرة أخرى منها «كلاش آن سلاش» و«جراوند زيرو» وكلاهما في عام 2007، و«رفات البشرية» الذي شارك في المسابقة الرسمية ضمن مهرجان جيفوني في دورة 2011. وإلى جانب الفيلم المُتوَّج بجائزة «بدر»

الأنيمي قلب المهرجان

مهرجان موجَّه للأطفال والشباب لا بدّ له أن يلبّي اهتمامات الأجيال الجديدة، ومن هذا المنطلق شكَّلت فعالية «صندوق العجب» فضاءً تواصلياً لجمهور المهرجان اعتماداً على أحدث التقنيات التفاعلية ثلاثية الأبعاد: الرسم على شاشة افتراضية من خلال تحريك الجسم، تحويل حركة اليد إلى موسيقى، الولوج إلى مكان افتراضي وعالم المرايا السحرية، وابتكار أشكال بطابعة ثلاثية الأبعاد... كلّها أنشطة ساهمت في خلق أجواء تجمع بين اللعب والإلهام وتنمية المهارات.

الأنيمي قلب المهرجان، فإلى جانب عرض أشهر وأحدث الأعمال في هذا المجال كفيلم «وتهبّ الريح» للمخرج العبقري الياباني هاياو ميازاكي، و«أصوات النجم البعيد» و«حديقة الكلمات» لماكاتو شينكاي الملقَّب بـ (ميازاكي الجديد). أضاف معرض «أوتاكو» برنامجاً متنوّعاً من الفعاليات تكاملاً مع تركيز المهرجان على فن الأنيمي. أوتاكو، وتعني (المولع)، معرض بلا حدود، ومن خلاله تعرف الأطفال والشباب إلى تاريخ وتطوُّر فن الأنيمي منذ عام 1907 إلى الآن، وعلى روّاده الكبار. ولتعميق هذه المعرفة بشكل تطبيقي أقيمت ورشات تعليمية حول صنع الأزياء التنكُّرية، والأوريغامي؛ وهو فن آسيوي عريق يقوم على ابتكار مجسَّمات ورقية. وفي ورش أخرى أتاحت ورش أوتاكو فرصة تعلُّم الألعاب التقليدية القطرية واليابانية، وقواعد الشطرنج اليابانية التقليدية شوغي، وتعلّم استخدام الآيباد في صنع الرسوم المتحرّكة، وتطبيقات الانستغرام والفاين في صنع أفلام الصور الثابتة... وقد تُوِّجت أنشطة معرض أوتاكو بجوائز أحسن الأزياء التنكُّرية المستوحاة من شخصيات الأنيمي المشهورة.

ومن نشاط إلى آخر، التسلية الهادفة لم تتوقَّف، وكل الأعمار انخرطت في قافلة الفعاليات وصولاً إلى فعالية الأسرة في



ندم

شارك ضمن هذه الفئة فيلم؛ «أكثر من ساعتين» لمخرجه علي أصغري من إيران، و«توتو» لجيغنييف تشابلا من بولندا، و«ثلج» لعمر إبراهيم من الإمارات، و«الساعة الرملية» لجوشا ثيلوسن من ألمانيا، و«في حال نسيت» لفاطمة هلال من الإمارات، و«المطاردة» لفيليب غيمر من فرنسا، وفيلم «وادي الحيتان» لمخرجه الآيسلندي غوذمونور أرنار.

في صنف الأفلام الطويلة، منحت لجنة التحكيم جائزة أفضل مخرج للأميركي جورج تيلمان الابن عن فيلمه «الهزيمة الحتمية لميستر وبيت». صاحب «مشاهد من الروح»، و«سيّئ السمعة»، و«رجال الشرف» يعود فيه إلى مساكن حي بروكلين لينقل مجريات الواقع المر الذي يعيشه كلّ من الفتَيْين ميستر، وبيت بعد القبض على والدتيهما

◄

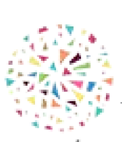
نهاية الأسبوع. في ساحة الكورنيش أقيم استوديو أجيال الذي خُصِّص للتعريف بكواليس تصوير الأفلام. الأطفال والكبار وقفوا خلف الكواليس وأمام أجهزة المونتاج، وانخرطوا في مشاهد الخدع السينمائية وصولاً إلى تصميم الأفيش... ليطلعوا على أسرار ومراحل صنع الأفلام بدأً من موقع التصوير حيث الهدوء ولغة الأوامر وانتهاءً باكتشاف أن ما يرونه على الشاشات مَرَّ من حيث مَرّوا في هذه الورشات التي ساهمت في تقديم الجزء الخاص بصنع أفلام الرسوم المتحرّكة في الاستوديو العالمي «بلاتيج إيمج».

أطفالنا أوّلاً

«في الماضي كنّا صامتين، ثم أُتيح لنا الكلام، والآن بات لدينا صوتنا الخاص» كانت هذه الرسالة التي وجّهها الشبّان إلى العالم عبر مهرجان «أجيال». السيدة فاطمة الرميحي مديرة المهرجان أشارت في بيان صحافي إلى أن ملتقى الأطفال، وهو حلقة نقاش على هامش فعاليات المهرجان، جمع الخبراء من قطر والعالم بغية التعاون وتبادل المعارف للعمل معاً حول إعلام الأطفال والشباب لتحقيق شعار «أطفالنا أولاً». وفي الجلسة الأولى من الملتقى أكّد مختصّون في مجال الإعلام من مختلف بلدان العالم على أهمّية إعلام الأطفال والشباب محذّرين من المضمون المعولم السائد الذي يجب منافسته بالبرامج الوطنية التي تعكس الهوية والثقافة المحلّيّة. وفي هذا السياق نبّهت مداخلة سامي رافول الرئيس التنفيذي للمركز العربي للبحوث والسياسات إلى خطورة النزعة الواحدة التي تجبر الأطفال على أن يصبحوا مواطنين عالميين، مما يفقد التعاطي مع الهوية والثقافة الخاصة ما لم تنتج كل منطقة محتوًى محلّيّاً للأطفال. ومن جانبها أكدت فاطمة محمد آل لوو، عضوة مجلس الإدارة في مهرجان زنجبار السينمائي على ضرورة ارتباط المحتوى بحياة الناس، وأن الشباب في حاجة إلى محتوى خاص بهم. فيما ألَحّت كريستين منونزا، مديرة البحث والتقييم في مركز تعليم الفيديو في الولايات المتحدة على الحاجة إلى المزيد من الإعلام من الشباب وإليهم.

في الجلسة الثانية من الملتقى شَخَّصَ المتدخّلون الأطفال بوصفهم مواطنين رقميين، وقدّمت خلالها نماذج من برامج التدريب التي ساهمت في نشر الوعي بالإعلام في كل من إثيوبيا ولبنان والهند. كما تَمَّ تقديم المحتوى الذي أنتجه الشباب من قطر والهند. وفي مداخلتها خلصت رانيا خالد الحسيني من مركز الدوحة لحرية الإعلام على أنه «لم يعد كافياً معرفة القراءة والكتابة، بل يجب أن نكون على وعي بالإعلام.». وفيما يتعلّق بالمحتوى تطرّق السيناريست محمد حسن أحمد إلى مضامين السيناريو بوصفها أساس صناعة السينما، مشيراً إلى أهمية الورش في تحليل وفهم علاقة الأطفال مع ما يتلقّونه من السينما. على أن الموضوع الذي شغل ضيوف الملتقى هو الحاجة إلى إعلام يساهم في تنمية ثقافة الجيل الصغير. وفي هذا الصدد أشارت منيزة هاشمي، المديرة العامة للعلاقات الدولية في تليفزيون HUM الباكستاني إلى كون التطرُّف في العديد من البلدان يحدّ من دور الإعلام في تشكيل عقول الشباب. وأنه على الإعلام أن يحدّد بوضوح إن كان سيُستخدم كوسيلة للتحريض على العنف أم سيدعو إلى المساواة والتسامح. وارتباطاً بدور الإعلام ومحتواه ناقش المتحدّثون مسألة «الإعلام الاجتماعي والألعاب» وتأثيرها على الأطفال والشباب. ومن أجل انعكاسات إيجابية وهادفة أوصى المتحدّثون بأهمية دمج القيم في الألعاب، خاصة مع انتشار الهواتف النكية التي توفّر كَمّاً هائلاً من التطبيقات، وكذلك مواقع التواصل الاجتماعي، بحيث يصعب التحكُّم في سوقها الهائل إن لم يقم المعنيون بإضفاء الطابع المحلّي على محتوى الألعاب الاجتماعية على الشبكة بحسب تعبير هاني أورفلي، مدير DistincTo-pia. وأضافت أنيكا أولفسوتر، الباحثة في مجال الألعاب بجامعة سودرتون السويدية، أنه من الضروري التركيز على مَنْ يصنع الألعاب، ولمن تُصنَع، وما هي العواقب؟

يمكن أن تكون لألعاب الأطفال فوائد، وقد تكون في طريقها إلى تخطّي معدل الرقم الفعلي للألعاب العنيفة التي يتمّ إنتاجها سنوياً، لكن هاني أورفلي يقرأ هذا التراجع من حيث الإنتاج بملاحظة إشكالية وهي أن استخدام الألعاب العنيفة هو ما يزيد وليس إنتاجها.



بسبب المخدرات، وبين رفض الصبيين إيداعهما في دار للرعاية، ومجابهتهما قسوة الحياة والمحيطين بهما، يدرك ميستر وبيت أنه لا محالة من التفاؤل للخروج من أحوالهما الصعبة، وأن الحياة تستمر مهما كانت الظروف.

ثلاثة أفلام طويلة أخرى تنافست لإرضاء ذائقة لجنة الشباب: الأول، فيلم «طريق العودة» للمخرجين الأميركيين نات فاكسون الفائز بجائزة أوسكار عن فيلمه «الأحفاد»، وجيم راش كاتب العديد من البرامج التليفزيونية الأميركية.

والفيلم الثاني هو «لمسة ضوء» أخرجه تشانغ يونغ من التايوان، وهو مُقتَبس عن سيرة عازف البيانو الياباني الشهير هوانغ يو سيانغ. وكما هي حياة هذا العبقري الموسيقي يصوِّر الفيلم محطّات من هذه السيرة الملهمة والمليئة بالإصرار وتحدّي الإعاقة البصرية، وكان هذا الشريط قد فاز بجائزة الجمهور في المهرجان السينمائي العالمي بوسان في السنة الماضية. أما الفيلم الثالث فهو «واجما.. قصة حب أفغانية» لمخرجه الأفغاني المقيم في فرنسا بارماك أكرم صاحب فيلم «فتى من كابول» (2008)، والفيلم الوثائقي «جميع تليفزيونات العالم» (2009). ينقل المخرج من خلال قصص واقعية مأساة الشابة وجما بعد علاقة غير شرعية في سياق مجتمع محافظ. تُوِّج فيلم «واجما» بجائزة أفضل سيناريو في مهرجان صنداس السينمائي في دورة السنة الماضية، وسيمثّل أفغانستان في فئة أفضل فيلم أجنبي ضمن جوائز الأوسكار هذا العام.

خارج المنافسة الرسمية شكّلت فئة «بريق» فسحة إضافية أتاحت للأطفال الصغار تجربة اختيار فيلمهم المفضل، وقد احتوت هذه الفئة 11 فيلماً قصيراً من كندا، والإمارات، وبريطانيا، وألمانيا، وبلجيكا، وهولندا. اختار الأطفال من بينها الفيلم الصامت «ماكروبوليس» للمخرج البريطاني جويل سيمون، وهو فيلم مُصَوَّر على طريقة الستوب موشن، بشخصيات صلصالية. وقصته تنطلق من مصنع للألعاب، إذ بسبب خطأ في تصنيع دميتين يتمّ

ميسي بغداد

شاشات سِلميّة

العنف في الإعلام وتأثيره على الأطفال هو مضمون الحلقة النقاشية التي قدَّمتها مؤسَّسة الدوحة للأفلام ضمن فعاليات ملتقى الطفولة التي أقيمت على هامش مهرجان «أجيال» السينمائي. وتحت عنوان «من ينقذ الطفولة من العنف؟» اجتمع ستة خبراء في السياسات، والإنتاج، وعلم النفس، والقوانين بغرض طرح البدائل التي من شأنها الحَدّ من المضمون العنيف التي يتلقّاه الأطفال.

جلسة النقاش المنعقدة في دار الأوبرا في (كتارا)، والتي ترأسها السيد بورشيد المسؤول عن قطاع المسرح في وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية، تطرَّقت إلى القوانين والتشريعات الضرورية لمراقبة ورصد المحتوى الإعلامي الموجَّه للأطفال. وكذلك بالنسبة لألعاب الفيديو التي اقترحت بشأنها الشيخة نجلة بنت فيصل آل ثاني، مديرة قسم المطبوعات والنشر في وزارة الثقافة القطرية بأن يتم تقديم ورشات توعوية للأسر تمكّنهم من اختيار الألعاب الأكثر إفادة وتوجيهاً لأولادهم. خاصة وأن هذه الألعاب ليست مرتبطة، في الغالب، بالفوز أو بالخسارة، كما أشارت الممثلة هدى حسين، بل تقوم على قتل اللاعب الخصم. كما أن الوقت الطويل الذي يقضيه الطفل أمام الشاشة يجعله أكثر انعزالاً. وهذا ما أكَّده الدكتور خالد حمد المهندي، الاستشاري النفسي، مشيراً إلى أهمية الذكاء العاطفي باعتباره لغة وجدانية قادرة على تثقيف الأبناء وتوجيه استهلاكهم للمحتوى التلفزيوني، فضلاً عن نجاعة الرقابة الذاتية في السيطرة على ما يشاهده الأطفال في المنزل.

فينوس جنينغز، أخصائية البرمجة في اليونيسكو، كشفت عن بحث خلص إلى أن تأثير الإعلام العنفي متفاوت على الأطفال وذلك وفق خلفيتهم العائلية ومحيطهم وأعمارهم. حيث أظهرت الدراسات في هذا الشأن أن الأطفال العدائيين متأثرون أكثر من غيرهم بالسلوك العنفي، وأن اجتماع الصراع العائلي مع العنف الإعلامي وعنف ألعاب الفيديو يزيد من تفاقم النتائج السلبية على نفسية الأطفال وسلوكياتهم.

هل تتوافر شركات الإنتاج على مقاربة داخلية للمحتوى الموجّه؟ علي الريس، المدير العالم لمؤسَّسة إنتاج البرامج المشتركة في مجلس التعاون الخليجي، تحدَّث في هذا السياق عن معايير مقاربة المحتوى في مجال مؤسَّسته، منها: رفع التوعية، والتعليم، والترويج لقيم التسامح. ولأن لا أحد يمتلك عصا



طريق العودة



فاطمة بنت حسن الرميحي

مديرة مهرجان «أجيال»

حبّ الأفلام ونشر الثقافة السينمائية بين أوساط الشباب في مجتمعنا، هو الذي دفعنا لإطلاق مهرجان «أجيال» السينمائي الأول. ومن خلال رفع الذائقة السينمائية ودعم صناعة الأفلام، نحن على ثقة بأننا سنتمكّن من تعزيز المعرفة بهذا المجال الحيوي لدى الأجيال الشابة وإلهامهم للسعي ولاكتشاف قدراتهم الإبداعية.

التخلُّص منهما، لكن القصة لم تنته فتتحد الدميتان وتسعيان إلى الالتحاق بعالم الألعاب داخل متجر.

وخارج منافسة بريق، سُلِّمت جائزة «صنع في قطر»، التي تمنح لصُنّاع الأفلام القطريين والمقيمين: لنورة السبيعي عن فيلمها القصير «بطلي» الذي يُصَوِّر محاولات صبي إثارة والده المشغول طول الوقت، وفي النهاية يفلح الابن في استدراج والده إلى اللعب. وتنافس هذا الفيلم المُتَوَّج مع فيلم «العنف الرقيق» للمخرجة دانا النتشة، وفيلم «الكرة» للمخرجة أمل المفتاح، وفيلم «واحد من خمسة» للمخرجة جواهر الخاطر، وأيضاً مع فيلم «رزفة»، من إخراج علي المهدي، وفيلم «سونر» لمخرجه علي آل ثاني.. ثم فيلم «جنية الأسنان»، أخرجته شيخة علي، وكانت العروض الثمانية القصيرة في فئة «صنع في قطر»، وهي إحدى أهمّ فعاليات المهرجان، قد شاركت في ورشة تحدّي الأسرة لصناعة فيلم في 48 ساعة التي نظّمتها مؤسَّسة الدوحة للأفلام خلال الدورة الثالثة لتحدّي الأسرة السنة الماضية، وتُوِّج الفائزون بعد عرضها في مهرجان «أجيال» بجوائز من خلال التصويت على مواقع التواصل الاجتماعي. بالإضافة إلى هذه العروض شاركت سبعة أفلام أنتجها المشاركون في ورشة التحدّي لصناعة فيلم في 7 أيام التي تندرج ضمن مسابقات تطوير أفلام الخليج في مؤسَّسة الدوحة للأفلام. فضلاً عن عرض فيلم الرسوم المتحركة «بطل ورسالة» الذي أخرجه البولندي باول بوروسكي، وأنتجته شركة الريان احتفالاً باليوم الوطني عام 2012، ويصوِّر قصة متخيَّلة بطلها طفل وأخته قرَّرا السفر عبر الزمن على متن قطار ليشهدا تأسيس دولة قطر في فترة الشيخ جاسم بن محمد بن ثاني.

عروض وفعاليات مهرجان أجيال في دورته الأولى كانت بالنسبة للجمهور والعائلات والأطفال دافعاً لقضاء نهاية أسبوع ممتعة وهادفة. المهرجان احتفى بفن الأنيمي، وشكل التعليم، ومواضيع أخرى من صلب الدراما العائلية مضمون فعالياته وعروضه القصيرة والطويلة، فضلاً عن حضور هذه القضايا في الورش والندوات والأنشطة الترفيهية المتنوعة. كما ترك فيلم الافتتاح «وتهبّ الريح» للمخرج الياباني هاياو ميازاكي، وفيلما الاختتام «أصوات النجم البعيد»، و«حديقة الكلمات» لماكاتو شينكاي بصمة قوية في حسن البرمجة واختيار الأجمل في عالم الرسوم المتحرّكة.



سحرية لوقف العنف تجاه الأطفال، كما صَرَّح علي الريس، فإنه يدعو إلى العمل الجماعي لمحاربة كل ما من شأنه أن يضرّ بأمن الأطفال.

بدورها قدمت فيردوز بولبوليا، مدير شركة مومنتس إنترتينمنت، استراتيجية الإرشادات والموارد المختصّة خلال إعداد برامج الأطفال، مُصَرِّحة بمسؤولية الشركة تجاه ما يُقَدَّم للأطفال، لكن مؤسسة لوحدها لا تكفي، ودعت بولبوليا الجمهور والإعلاميين والمشاركين للانخراط في هذا التحدّي، عبر إيجاد شركاء من أجل العمل معاً في مختلف المناطق، حتى يمكن تعزيز المحتوى الإعلامي النوعي للأطفال والصغار حول العالم.

فيلمان عن الحُلم والحُبّ

المخرج وخليفته

يختتم المخرج هاياو ميازاكي (طوكيو 1941) مسيرته في مجال أفلام الرسوم المتحرّكة الروائية الطويلة بهذا الفيلم الملهم الذي افتتح به مهرجان «أجيال» السينمائي في الدوحة دورته الأولى. من أفلام ميازاكي «لابوتا: قصر في السماء» (1986)، «الأميرة مونونوكي» (1997)، «المخطوفة» (2001) وهو الفيلم الذي حَطّم الأرقام القياسية في إيرادات شبّاك التذاكر في اليابان، ونال جائزة الدبّ الذهبي في مهرجان برلين السينمائي، وجائزة الأوسكار عام 2003.

الريح تهب

إلى زمن لم تكن فيه اليابان كما هي في راهنها، يعود رائد أفلام الرسوم المتحرّكة هاياو ميازاكي ليسرد قصة الحلم الذي صار حقيقة. حلم بدا عصيّاً وسط إفلاس المصارف في طوكيو والمآسي المجتمعية التي تفاقمت مع الزلزال والحرب. استلهم ميازاكي قصته من سيرة جيرو هوريكوشي (1903 - 1982) مصمِّم الطائرة الحربية اليابانية «Mitsubishi A6M Zero» في أوج الصراع على تطوير المحرّكات النفّاثة، وكانت هذه الطائرة قد حلّقت في أثناء الحرب العالمية الثانية مفتخرة بإمكاناتها الجبارة أمام صلابة الصناعة الحربية الألمانية والإيطالية آنئاك.

التقط المخرج، شغف جيرو هوريكوشي بالطيران منذ الطفولة، وافتتانه بالسماء وسحبها، ليرسم البورتريه الذي يليق بهذا البطل الوطني. الفيلم تحية لجيرو الذي انطلق من بقاع الفقر، ودرس تصميم الطائرات في بلاده وفي ألمانيا إلى أن تمكّن في النهاية من أن يصبح الشخصيات الوطنية في اليابان، لكن تحية الاعتراف هاته تبدو ثانوية بالنسبة للمخرج ميازاكي مقارنة بموضوعة الحلم الرئيسية والملهمة. في مستهلّ الفيلم، ومُدَّته 126 دقيقة، يقول الراوي «الريح تهبّ. يجب أن نحاول العيش»، ثم يظهر جيرو الصغير ممتطياً طائرة صغيرة بجناحَيْ نسر، تحلّق به تحت الجسور وفوق النهر، وفيما يشبه اللعب يشير جيرو بيديه، ويمرح إلى أن تتلبَّد السماء بالسواد. كانت الطائرات الإيطالية تحيط به كأشباح مرعبة، عملاقة وقوية، جعلت جيرو يستفيق مذعوراً من حلمه المستحيل. كيف يطير اليابانيون مثلما يطير الألمان والإيطاليون؟ كان هذا هو السؤال المصيري الذي سيحدّد مسيرة هذا العبقري الصغير قبل أن يكبر ويكبر معه الحلم.

في سريره، يحلم جيرو، فتنكسر أجنحة طائرته، وينكسر طموحه، يحدث هذا مراراً إلى الحد الذي تختلط فيه مجريات الواقع بالحلم، ومثلما تتحطّم الطائرة في المنام، وكما، بعد ذلك في تجاربه التي صمّمها لصالح شركة ميتسوبيشي التي أشرف على قسم التصميم فيها، كانت رغبة ما تأبى الانكسار، توقظ الحالم وتدخله في حلم جديد. متوالية من الأحلام لم تتوقّف على الرغم من أوضاع الإحباط الاجتماعي. لكن أحلام جيرو هوريكوشي لم تكن وهمية، بل لها نماذج تحقّقت وهو أراد المشي على منوالها؛ فمنذ صغره لم يفارقه كتاب المصمّم الإيطالي كامبيني كابروني عن الطيران، كما أن كابروني هو الحكيم الذي يزوره في المنام ليرشده إلى الطريق نحو المجد، يلتقيان في الأحلام وينهبان سويّة في جولات بالطائرة، ويحفظ جيرو كلام كابروني عن ظهر قلب «تصميم الطائرات حلم جميل»، «إننا نحلم بالطيران لكن الحلم ملعون»، «نحن -المصمِّمين- لا نختلف عن الفنانين والمبدعين»...

الحلم والحب والإصغاء ثلاثية صنعت جيرو؛ الحلم الذي رافقه منذ البداية بإلهام من كابروني، وقصة حبّ عظيم ونضالي مع ناهوكو على الرغم من مرضها المميت، وكذلك نضجه الفكري كمثقّف عضوي يصغي ويناقش في فترة وجوده في ألمانيا، مواضيع من قبيل النازية الألمانية والنزعة القومية المتطرّفة في اليابان مع شيرلوك هولمز الشخصية الافتراضية الثانية بعد كابروني. كل ذلك كان يقود جيرو إلى تصميم طائرة طليعية وسط أجواء اليأس المحيطة به، والتي لم تخلُ من السخرية والتهكُّم من تخلُّف بلاده، فنجد جيرو يتساءل عن سبب فقر اليابان، وفي أثناء نقل الطائرة إلى المدرج لاختبارها يسخر من جَرِّها بواسطة


الريح تهب


حديقة الكلمات

الثيران، وفي مرحلة وجوده الممتعة في ألمانيا لدراسة هنسة الطائرات القاذفة للقنابل، انبهر جيرو ببراعة الألمان، ولما أراد إلقاء نظرة على طائرة قيد التصنيع منعه الحراس، وحينها قال لرفيقه هونجو: ياللألمان البخلاء! إنهم لا يروننا شيئاً، يردّ هونجو: نحن كأخيل نطارد سلحفاة سبقتنا بـ 20 سنة. ويردّ جيرو طائرتنا أشبه ببناء من روما القديمة...

استلهم جيرو أفكاره الهندسية من المحيط الذي يعيش فيه، من إحباطه كما من آماله، أصغى لأصوات الريح وتقلُّبات الطبيعة، وتأمَّل أجنحة الطيور، وكل نغمة كانت تدقّ فكرة في قلبه وفي عقله. لا أحد رأى الريح غيره، وأدرك أن إمكانية التحقُّق أكبر من فرص المستحيل، وأن الريح في النهاية يمكن رؤيتها بعين ثالثة، وحينما تهتزّ الأغصان، وإذاك فقط، كان جيرو يعي تماماً أن الريح تمرّ عبرها.

بهذه الفلسفة الشعرية العميقة رأى جيرو طائرته تحلِّق في الأحلام، وواقعياً فقد طارت الـ«Mitsubishi A6M Zero» كالحلم، ونجحت أخيراً في الهبوط على المدرج العشبي بعد محاولات فاشلة عديدة كانت تنتهي بانهيار الطائرة كلّيّاً. وفي لحظة النجاح هاته كان مصمِّمها جيرو هوريكوشي شارداً وغير مبالٍ، إلا بصوت ريح حزينة كانت تنذر برحيل زوجته ناهوكو، وقد أحسّ بذلك في الوقت الذي كانت الطائرة المقاتلة الأولى في اليابان تحلِّق كالنوارس. هكذا يلهمنا المخرج العبقري هاياو ميازاكي بجوهر سيرة عبقري آخر ليقول في النهاية إن حلمنا يمسك بنا، ويحيط بنا، ولا يراه أحد وحده.

حديقة الكلمات

الأرصاد الجوية تتوقع هطول المطر في منطقة كيوشو اليابانية، وهذا ما يجعل الشاب يوكينو المفتون بتصميم الأحذية يتغيَّب عن المدرسة، مقتصراً على الذهاب إلى حديقة حيث يمارس تحت سقف من القرميد هوايته المفضلة التي يعوِّل عليها مستقبلاً في إخراجه من عالم صغير إلى عالم كبير. وأكيزوكي مدرِّسة أدب مكتئبة وفاشلة عاطفياً، تلجأ إلى المكان نفسه بحثاً عن النسيان. يوكينو أصغر من أكيزوكي بكثير، لكن هذا لم يمنع استمرار لقائهما في الحديقة عن طريق الصدفة في البداية إلى أن أصبح اللقاء موعداً ينتظره يوكينو كلما هطل المطر.

كتب قصة هذا الفيلم الكرتوني الشاعري والعميق، الذي اختتم به مهرجان «أجيال» السينمائي بالدوحة وأخرجها، ماكوتو شينكاي الملقَّب بـ «ميازاكي الجديد». يأخذ الفيلم شاعريته من عنوانه «حديقة الكلمات»، ومن نصه الذي اقتبست بعض حواراته من أشعار التانكا القديمة في اليابان. وهو فيلم عميق لأنه يقوم على الأسرار والغموض المتّصلين بشخصية أكيزوكي الهائمة في أحلامها الغائبة، والتي شكّلت بالنسبة ليوكينو المرأة المثالية التي تكمن فيها أسرار العالم.

يوكينو الرومانسي المنحدر من الريف، ويقطع مسافة طويلة كي يلتحق بعالم العمال والقطارات، وجد في الحديقة منبت طموحه العذري، ويواصل لقاءاته مع أكيزوكي بالرغم من جهله بتفاصيل حياتها الخاصة، لا عملها ولا عمرها ولا المحن التي تمرّ بها، وفي المقابل فإنها لا تبوح بذلك، وتكتفي بالكلام عن اللحظة وما ينتج عنها من مكاشفات شاعرية وتأمُّلية زادت من ارتباط يوكينو بها، إلى أن شرع في تصميم حذاء خاص لها لعَلَّها تفرح به، وتخرج من حالة التهتُّك وهذيان السُّكر. لكن الأحداث تنقلب بعدما اكتشف يوكينو أن ملهمته تشتغل مدرسة أدب في الجامعة نفسها التي يدرس بها. وتأتيه إشاعات من زملائه عن فسقها، وهو ما لم يصدقه يوكينو، وأكيزومي نفسها لم تتحمَّل ما يُفَبْرَك ضدّها، لذلك قررت الغياب عن الجامعة والتفكير في تقديم الاستقالة.

على غير العادة، هزيم رعد باهت، والمطر لم يسقط، ويوكينو طال انتظاره ولم تأتِ أكيزوكي إلى الحديقة. المطر لم يسقط وبقي في انتظارها. وفي الأخير جاءت أكيزوكي وذهبا إلى الغداء، وهناك في بيتها، وبينما كانت تنظِّف الأواني لم يستطع يوكينو كتمان ما يختلجه. أكيزوكي لم تنزف المزيد من الدموع بعد صمتها ووداعهما، إذ سرعان ما أنصتت لنبض قلبها وقلب يوكينو، فتغنّي الأغنية: الكلمات غير مكتوبة لكنها تتبلَّل بالمطر. إنها تعيش بالمطر. وهذه قصتهما.

برع المخرج في إخراج هذا الفيلم بأسلوب محترف، إلى المستوى الذي عكس قدرة ماكوتو شينكاي في تحريك شخصياته وإدارتها بأسلوب التصوير السينمائي عن طريق الكاميرا؛ فمشاهد المطر والسماء والحديقة وملامح الشخصيات كلها مرسومة بالطريقة التقليدية لكن دقّتها وزوايا تحريكها تحاكي الواقع بانفعالاته وأحاسيسه.

ولد شينكاي في ناجانو في اليابان، ودرس الأدب الياباني. تُوِّجَ فيلمه «أصوات النجم البعيد» (2003) بعدد من الجوائز في اليابان. ومن ضمن أفلامه الناجحة عالمياً «المكان الموعود في أيامنا الأولى» (2004) و«خمسة سنتيمترات في الثانية» (2007)، وفيلم «الأطفال الذين يطاردون الأصوات المفقودة» (2011).



مراكش الدولي للفيلم

نجوم وتساؤلات

محمد اشويكة

اختتم مهرجان مراكش الدولي للفيلم فعاليات دورته الثالثة عشرة التي امتدَّت من 29 كانون الأول/نوفمبر إلى 7 كانون الثاني/ديسمبر 2013. الدورة افتُتِحت بعرض فيلم «رَام - لِيلَا» (Ram-Leela) لمنتجه ومخرجه الهندي «سانجاي ليلا بانسالي»، وهو فيلم يسير عكس توجُّه المهرجان الذي طالما صَرّحَ المشرفون عليه بأنه يسعى إلى الاحتفاء بسينما المؤلِّف عبر العالم عوضاً عن السينما التجارية.

انطلقت المسابقة الرسمية التي ترأَّس لجنة تحكيمها المخرج الأميركي مارتن سكورسيزي بالفيلم الإسباني «الجري وراء الأوهام» للمخرج الشاب خوناسْ تريباابن المنتج والمخرج المعروف فِرْناندو تريبا الذي يناقش - بالأبيض والأسود - نهاية السينما والحبّ معاً. والفيلم الإيطالي «تحيا الحرية» للمخرجروبيرتو أندو الذي يسخر من السياسة وحياة السياسيين. وبهذا تكون صدفة البرمجة قد أعلنت ما سيطبع هذه الدورة.

عرفت المسابقة الرسمية للمهرجان مشاركة خمسة عشر فيلماً تمثِّل تجارب ومدارس سينمائية مختلفة، وهي في الغالب تمثِّل العمل الأول أو الثاني لأصحابها. وفي الوقت الذي يصرح فيه المنظمون بأن السينما المغربية حاضرة في مسابقة هذه الدورة فإن هذا الحضور لم يتجاوز فيلمين من إنتاج مشترك، وهما: «الحمى» لهشام عيوش، و«خونة» للمخرج الأميركي شين كوليت، مما يعني، إقصاء أهم الأفلام المغربية التي ذهب أصحابها للمشاركة في مهرجان دبي السينمائي الدولي الذي يحتفي بالسينما العربية، وهذا دليل على أن المصفاة الفرنكوفونية تتطلَّب المرور عبر موزِّع أو منتج فرنسي، وهو حال كل الأفلام المشاركة في مهرجان مراكش. يظل إذاً، حضور الأفلام العربية، وكذا الأفريقية، هامشياً إن لم نقل شبه غائب، خاصة أن بعض الحاضرين بالمهرجان يرغبون، مثلاً، في اكتشاف بعض التجارب الأفريقية كما صَرَّح بذلك المخرج التركي الألماني فاتح أكين. عموماً، فقد عرفت مختلف فقرات هذه الدورة من مهرجان مراكش عرض أكثر من مئة وعشرة أفلام تمثِّل ثلاثاً وعشرين دولة.

من الفقرات الملفتة والداعية للاحتجاج، فقرة «خفقة قلب» التي أراد بها المنظمون الاحتفاء بالسينما المغربية من خلال برمجة الأفلام التالية: «خلف الأبواب المغلقة» لمحمد عهد بنسودة، و«كان يا ما كان» لسعيد ك. الناصري، و«سارة» لسعيد الناصري، و«هم الكلاب» لهشام العسري... وهي أفلام مختلفة في أساليبها، وموضوعاتها، ولا تقدّم في مجملها صورة واضحة عن منجزات السينما المغربية التي تُشَكِّلُ، اليوم، بعض تجاربها إشراقة فنية في أفريقيا والعالم العربي. وهنا تجدر الإشارة إلى أن كل الأفلام التي تمرّ في هذه الفقرة تخضع للعلاقة مع الفرنسيين أو الدائرين في فلكهم، ولابُدَّ أن تقدّم مواضيع خاصة، وتنطق بلغة معينة. أليس من المفروض أن يكون حضور البلد المُنَظِّم قويّاً حتى يتسنّى للزوّار اكتشافه من خلال سينماه، وألا يأخذوا صورة مشوهة عنه؟

وككلّ سنة احتفى المهرجان بنجوم السينما، وكَرَّم بعض تجاربها المكرّسة في كل من (إيطاليا، مصر، إسبانيا، وفرنسا...). كما وقع الاختيار على السينما الإسكندنافية ممثّلة بكل من السويد، والدانمارك، وإيسلندا، وفنلندا، والنرويج؛ إذ شاهد الجمهور أفلاماً متنوّعة من توقيع مخرجين ذوي حساسيّات مختلفة ينتمون إلى مدارس وتيارات سينمائية متمايزة من بينهم: «كارل تيودور دراير» و«آكي كوريسماكي» و«إنغمار برغمان» وغيرهم... أما بخصوص السينمائيين المكرّمين، فقد كرَّم المهرجان الممثّلة الأميركية «شارون ستون»، والفرنسية «جولييت بينوش» والمخرج الكوري «كور-إيدا هيروكازو»، والسينمائي الأرجنتيني «فرناندو سولاناس»، والممثل المغربي «محمد خيي» الذي لم يكن محظوظاً في أثناء تكريمه بفضل برمجة فيلم مغربي لم يمثّل فيه، ولا علاقة له بأسلوبه الفني، وهو الأمر الذي خلّفَ استياء بالغاً لدى المهتمين خاصة وأن الرجل أغنى المشهد السمعي البصري المغربي بعطائه الفني المتميّز، ومن حقّه أن يتقاسم مع الحاضرين - في أثناء هذه اللحظة الرمزية - من النقاد والمهنيين والمعجبين فيلماً يُبْرِزُ مستوى قراءته التشخيصية.

وفي إطار فقرة الـ(ماستر كلاس) أو



مارتن سكورسيزي لحظة تكريم شارون ستون.

دروس السينما كان للجمهور لقاءات مع كل من المخرج وكاتب السيناريو الفرنسي «برونو ديمون»، والمخرج والمنتج الأميركي «جيمس كراي»، والمخرج والمنتج الدانماركي «نيكولاس ويندينك ريفن»، والفيلسوف الفرنسي «ريجيس دوبري» الذي قال بأن السينما تدفع نحو الحلم، وهي ليست مُجَرَّد مسدَّس أو سيارة... وقد عرفت هذه الفقرة إقبالاً خاصاً من طرف النقّاد والأكاديميين والطلبة الذين يهتمّ المهرجان بإنتاجاتهم من خلال مسابقة «سينما المدارس» التي عرفت تتويج فيلم «بَادْ» للطالبين أيوب لهنود، وعلاء أكعبون عن المدرسة العليا للفنون البصرية بمراكش التي تسيطر على أطوار هذه المسابقة من خلال مساهمتها بخمسة أفلام من أصل تسعة.

وجاءت جوائز المهرجان كالتالي: فيلم «هان كونك جو» للمخرج لي سو جين من كوريا الجنوبية فاز بالنجمة الذهبية (الجائزة الكبرى) للمهرجان، وتَقَاسَمَ فيلمي: «الدمار الأزرق» للمخرج جيريمي سولنيي، و«حوض السباحة» للمخرج كارلوس ماتشادو كوينتيلا جائزة لجنة التحكيم، وعادت جائزة أحسن دور نسائي للممثّلة السويدية أليسيا فيكوندير عن دورها في فيلم «الفندق» للمخرجة ليزا لون غسيت، وفاز الممثّلان ديديي ميشون، وسليمان دازي بجائزة التشخيص الرجالي عن فيلم «الحمى» للمخرج هشام عيوش...

يختتم المهرجان دورته هاته بمزيد من الانتقادات التي تقرّ بالضعف البَيِّنِ لأفلام المسابقة الرسمية، وترى بأنه يسير نحو الانغلاق على ذاته، خاصة وأن المهنيين لا يجدون مكاناً خاصاً للتواصل، وكذا لتسويق إبداعاتهم. فضلاً عن إبعاد كل المنتقدين للمهرجان، وخاصة النقاد الذين تخصّهم المهرجانات الكبرى بعروض وامتيازات خاصة. أضف إلى ذلك هيمنة التوجُّهات الفرنكوفونية التي تُهَمِّشُ اللغة العربية في عقر دارها، وتجعل الفرنسية اللغة الأولى للمهرجان لاسيما وأن كل السندات الخاصة به تَكُون فيها الأبرز والأوضح، وهنا لابُدَّ من استيعاب درس ريجيس دوبري حين أفاد بأنه يمكن للصورة والسينما أن يضطلعا بوظيفةٍ تَخْدُمُ الاستعمار والغزو واقتلاع الثقافات، وذلك ما تقف ضده بعض الأصوات المستقلّة التي ترغب في أن تتكفَّل الأطر المغربية بإدارة المهرجان كي لا يصبح في مهبّ الفرنكوفونية التي تُسْتَعْمَلُ كغطاء مدني لتثبيت الهيمنة الجديدة، وتُسَخِّرُ عرّابيها وأدرعها لتقويض أسس الثقافة الوطنية.

مؤتمر المجمع العربي للموسيقى

مقامات الهوية على سلّم التنمية

الدوحة: محسن العتيقي

من فاتح إلى 3 ديسمبر / كانون الأول 2013، اجتمع في الدوحة أعضاء المجمع العربي للموسيقى في إطار انعقاد مؤتمره العام 22 وذلك تحت رعاية وزارة الثقافة والفنون والتراث القطرية. وفي افتتاح أشغال المؤتمر ألقى سعادة الدكتور حمد عبد العزيز الكواري وزير الثقافة كلمة استقبل بها أعضاء المجمع، وأكّد فيها على ضرورة بلورة رؤية مشتركة من خلال النتائج والتوصيات، مشيراً إلى أن دولة قطر لا تّدّخر جهداً في الاهتمام بالموسيقى وتطويرها، سواء من خلال أوركسترا قطر أو أكاديمية قطر للموسيقى. وأضاف سعادته أن الموسيقى العربية الراقية بحاجة إلى اهتمام جادّ من قبل كافة الحكومات العربية والمؤسّسات المعنيّة بالفنون والموسيقى وفق خطط موحّدة، عوض إلقاء اللوم دائماً على جيل اليوم الذي يتأثّر بالموسيقى الغربية والثقافات الدخيلة في ظل توافر قنوات انتشارها المتعدّدة. وفي سبيل هذا المبتغى أكّد سعادة الوزير على استعداد وزارة الثقافة والفنون والتراث في قطر لدعم الجهود المبذولة سواء داخل قطر أو خارجها للارتقاء بمستوى الموسيقى العربية والحفاظ على إرثها والتعريف بروّادها.

42 عاماً مرّت على تأسيس المجمع العربي للموسيقى تحت مظلّة الأمانة العامة لجامعة الدول العربية. ومنذ 1932 شهدت الموسيقى العربي انعقاد أول مؤتمر لها في القاهرة، إلا أن ربط الموسيقى بالهوية والتراث والثقافة والتنمية لايزال تحدّياً كبيراً ومحفوفاً بالمخاطر والصعوبات. رصد التحديات، وخارطة الطريق الممكنة، وتحديد المسؤوليات ولجانها... كانت محاور هذا المؤتمر الذي يأتي في ظلّ أزمات اقتصادية وسياسية جعلت مجموعة من الدول الأعضاء تتأخّر عن دفع التزاماتها المالية الداعمة للمجمع.

حضر أشغال المؤتمر الدكتور كفاح فاخوري الأمين العام للمجمع، والسيد الأمين بشيشي نائب الرئيسة السابقة للمجمع الراحلة رتيبة الحفني، والسيد عبد الله ميرزا ممثّل قطر في المجمع، والدكتور عبد الغفور الهيتي مدير أكاديمية قطر للموسيقى، وممثّلين من باقي الدول العربية، وثلّة من الباحثين والفنانين. وعلى مدار ثلاثة أيام شهد جدول أعمال المؤتمر تقديم التقرير العام وانتخاب هيكلة المجمع الجديدة، والهيئة العلمية، واللجان الفنية وممثّليها، بالإضافة إلى تقديم ورقات دراسية حول التحدّيات ودور الموسيقى في التنمية وتطوُّر المجتمع.

وفق دراسة بعنوان «دور الموسيقى في تطوُّر المجتمع» أعَدَّها الدكتور يوسف طنوس، من لبنان، فإنه لا يمكن رسم بيان واحد أو كامل، فلكلّ مجتمع موسيقاه التي تعكس صورته. ويبدو أن موسيقى المجتمعات المهيمنة تؤثّر في أذواق المجتمعات النامية في ظل سعي شبابها إلى تشكيل ثقافة خاصة بهم سرعان ما تنمّ عن صراع الأجيال. وأمام هذه الحال، ومادامت الموسيقى بالتعريف الذي تستند عليه هذه الدراسة «الموسيقى هي حركة تفتيشية دائمة عن قيم الجمال» واستناداً إلى قول بيتهوفن «الموسيقى تساوي كل فلسفات العالم» فإن للموسيقى يداً في تغيُّر الإنسان والمجتمع ونشر الوئام والسلام... غير أن حال الموسيقى العربية اليوم، تأثّر بالصناعة الموسيقية المستحدثة مما غَيَّرَ الكثير من المفاهيم الموسيقية والهويات الموسيقية بالتزامن مع عمليّات التثاقف وصولاً إلى موجة العولمة الشرسة... ذلك أن التكنولوجيات الحديثة «أوجدت نظرة جديدة للموسيقى ولعلاقة الإنسان والمجتمع بها»، وخلص الباحث إلى أن أغاني اليوم تعكس حالات التخبُّط الذي تعيشه المنطقة العربية سياسياً واجتماعياً... فلا يمكن «أن يكون العربي سائراً في ركب الموجة الغربية سياسياً وأمنياً واقتصادياً وثقافياً، وأن يسلم منها موسيقياً وغنائياً...».

تتحمَّل التلفزيونات العربية المسؤولية الكبيرة في تكريس أنماط هجينة من الغناء غَيَّرت أذواق جمهور المستمعين، والحال «أن معظم وسائل الإعلام العربية تتكلَّم عن رداءة الأغاني العربية المعاصرة، في الوقت الذي تكون هي من يروِّج لها، وتحجب الأغاني الأصيلة». عند هذا التشخيص أيضاً توقَّف الدكتور عبد الحميد حمام من الأردن، ودعا في دراسته المُعَنْوَنة بـ «التنمية وعلاقتها بالحالة الفنية والموسيقية في الوطن العربي» إلى التكامل بين الإعلام والبنى الفنية، كما قَدَّم الباحث تساؤلات كثيرة تتعلَّق بدور الفنون في التنمية استناداً إلى ما أورده ابن خلدون بخصوص اقتران نموّ الفنون والموسيقى بالازدهار الاقتصادي. وبغية تحقيق ذلك أكَّد على دور المؤسَّسات الحكومية والأهلية، وكذلك شركات القطاع الخاص الغنية –كالبنوك– في جعل الفنان ثروة إذا أحاطته بالرعاية.

على صعيد آخر ثمة إشكال متعلِّق بالبنى التحتية، أشار إليه الأستاذ عبد



د.حمد عبدالعزيز الكواري وزير الثقافة ، على يمينه كفاح الخوري أمين المجمع العربي للموسيقى

العزيز بن عبد الجليل، من المغرب، متسائلاً أنه إذا «كانت مؤسَّسات التعليم الموسيقي قادرة على أن تضطلع بنشر المعرفة الموسيقية فإنها تبقى - لمحدودية انتشارها - محصورة الفائدة في المنخرطين فيها، دون أن تشمل فئات عريضة من المجتمع» وللخروج من هذا الانحصار أكدت الدراسة على ضرورة إقرار «التربية الموسيقية» في البرامج والمناهج الدراسية من مرحلة الابتدائي إلى الجامعة دون التعلُّل بكون الموسيقى ليست على رأس أولويّات التعليم في بلدٍ نام. والتأصيل لما يتعارض مع هذه المبرِّرات يستقيه الباحث من كلام كونفوشيوس في قوله: «يتعين أن توضع الموسيقى في مقدِّمة مقوِّمات التربية الصحيحة، وإن ضياعها أو انحلالها لَمِنْ أقوى العلامات على تفسُّخ الأنظمة، وإذا كنّا نودّ معرفة ما إذا كان الحكم في مملكة ما عادلاً، وكانت أخلاق سكانها قويمة أم لا فلننظر إلى وضع الموسيقى السائدة فيها».

وتحت عنوان «مفاهيم الإقصاء والاستبدال والتعايش في التربية الموسيقية في العالم العربي» قدَّم الأستاذ الفنان عيسى بولص، رئيس قسم الموسيقى العربية بأكاديمية قطر للموسيقى، تحليلاً نقدياً قيّماً شمل مناهج تدوين الموسيقى الشعبية المتنقلة شفاهياً، وهو التحدّي الذي لازالت المحاولات العربية لم تدخل غماره على غرار التجارب الغربية والإيرانية والأذربيجانية التي تناولها الباحث بالتحليل والمقارنة. وفي سياق السياسات الثقافية التي تتحمَّل مسؤولية هذا التحدّي أشار بولص إلى أن السياسات الثقافية التي تُعنى بالموسيقى باتت بحاجة إلى مراجعة البرامج التي تتبنّاها، والتي تعنى بأمور تعليم الموسيقى في مؤسَّسات الدولة التعليمية، وإلى توفير دعم للبنى التحتية اللازمة لإنجاز المشاريع الموسيقية في إطارها الوطني الخاص. وعلى مستوى المناهج، دعا بولص إلى إعادة النظر في التوجُّه المشرقي المكرّس في التربية الموسيقية والذي همَّش (ولا يزال) الكثير من الفنون التقليدية المتنقلة شفاهياً في جغرافيا العالم العربي، مما أدّى، في نظر بولص، إلى عدم فهم ما قد تساهم فيه هذه الفنون فيما يخصّ إدراج مفاهيم جديدة في التربية الموسيقية في العالم العربي والتعايش معها. ومن ناحية أخرى، فإن تخلُّف الرؤيا بمسائل مناهج الحفاظ وكتابة الموسيقى الشعبية، يتفاقم بإصرار معظم الحكومات والمؤسسات الثقافية على اختزال تراثها في مهرجانات فلكلورية تتعامل مع الموسيقى الشعبية كفعالية يرتديها الناس للترفيه. وعلى الجانب الآخر لاحظ الباحث أنه «إن وجدت مادة التربية الموسيقية في كثير من البلدان العربية فإنه يتمّ التعامل معها كأنها اختيارية، كما لا يتعامل مع الموسيقيين كروّاد للثقافة ومساهمين في استمرار تداولها».

لا شك أن وضع الموسيقى العربية على مقاماتها الصحيحة لا يتوقَّف عند تشخيص حالة الهزال التي يعاني منها الجسم الفني منذ فترة طويلة، وإذ تبدو الاختلالات بنيوية على جميع الأصعدة فإن خارطة الطريق الصحيحة مرتبطة بالتنمية الشاملة التي من ضمن ثمارها موسيقى تترجم حالات التمدُّن والرقيّ المجتمعي.

بعد نقاش مستفيض أسفرت الجلسة الختامية عن تزكية الأمين بشيشي من الجزائر رئيساً للمجمع العربي، وصالح عبد الله من الكويت، وحبيب الظاهر العباسي من العراق نائبين عنه، بينما زكّى الحضور إعادة ترشيح الدكتور كفاح فاخوري أميناً عاماً للمجمع. وبالنسبة للّجان، فقد تَمَّ اختيار عبدالله ميرزا من قطر رئيساً للجنة الفنون الشعبية، ومنى وريق من لبنان رئيسة للجنة التربية، وعبد العزيز الجليل من المغرب رئيساً للجنة الدراسات التاريخية، وإيناس عبد الدايم من مصر رئيسة للجنة الإنتاج، وعثمان مصطفى من السودان رئيساً للجنة التراث.

وأقر المجمع في توصياته الاستراتيجية للسنوات الأربع القادمة، تنظيم ملتقى المربين الموسيقيين العرب، وملتقى الموسيقيين العرب، وملتقى المؤرِّخين الموسيقيين العرب، مع اقتراح تنظيم مخيمات شبابية للموسيقيين العرب. وإنشاء صندوق عربي يختص بدعم وتفعيل الثقافة الموسيقية. ومن الاقتراحات التي تداولها أعضاء المجمع؛ استحداث درجة دبلوم لتدريس مادة الموسيقى، والعمل على تكوين لجنة عربية من أهل الخبرة للتحضير لمنهج الموسيقى العربية الشرقية والمغاربية، والمطالبة بإنشاء مركز عربي للموسيقى في إحدى الدول العربية على غرار المركز الأوروبي للموسيقى ومقرّه قبرص. وإحداث صندوق خاص للتبرُّعات على أن تقوم الأمانة العامة لجامعة الدول العربية بإرسال خطابات رسمية إلى الدول الأعضاء للموافقة على إنشائه.

أسطورة المُكَمِّلات الغذائية

يرى الأطباء أنه يجب التوقُّف فوراً عن إهدار الأموال على المكمِّلات الغذائية وتزامن هذا الرأي الصارم مع أحدث الأبحاث التي توضِّح أن مكمِّلات الفيتامينات ليست ذات تأثير على الأمراض، بل قد تسبِّب ضرراً أحياناً.

يشير أحد الأبحاث التي نُشِرت مؤخَّراً في المجلة السنوية للطب الباطني أنه لا يوجد أي دليل على أن تناول الجرعات اليومية من مكمِّلات الفيتامينات والمعادن له تأثير على تأخير أمراض الشيخوخة أو الوقاية من الأمراض المزمنة كالقلب والسرطان، وقد تضمن هذا البحث تجربتين إكلينيكيتين جديدتين ومراجعة لسبعة وعشرين تجربة أخرى قامت بها وحدة الخدمات الوقائية في الولايات المتحدة.ومما جاء في مقدّمة البحث «الرسالة واضحة: معظم هذه المكمّلات لا تمنع الأمراض المزمنة ولا تؤخِّر الوفاة. واستخدامها ليس له مبرِّر، لذا يجب التوقُّف عن تناولها.». هذه الرسالة موجَّهة إلى الأشخاص الذين لا يعانون من مشاكل في التغذية، وهم بالطبع أغلب من يستخدم هذه المكمِّلات في الولايات المتحدة».

يعلق الدكتور ادجر ميلر أحد محرِّري المجلة الطبية وأستاذ الطب وعلم الأوبئة بجامعة جونز هوبكنز في بالتيمور على هذا البحث قائلاً: «تظهر النتائج السلبية في الدراسة تلو الأخرى، ولكن لا يزال الناس يتناولون هذه المكمِّلات بمعدَّلات قياسية، قد يرجع الأمر إلى عامل نفسي، فمع أن الأدلة كلها تشير إلى انعدام فائدة المكمِّلات لمعظم متناوليها لكن يبرِّر البعض لأنفسهم تناولها بنقصان العناصر المهمّة في نظامهم الغذائي.».

تتَّفق النتائج الجديدة مع نتائج لأبحاث سابقة أظهرت أنه لا فائدة من المكمِّلات الغذائية والتي يندرج تحتها فيتامين (ب) ومضادات الأكسدة، بل تطرح هذه النتائج بعض الأضرار الخطيرة حيث أظهرت التجارب الإكلينيكية لعشرات الآلاف من المشاركين أن البيتا كاروتين فيتامين (هـ) وربما جرعات عالية من فيتامين (أ) تؤدّي في واقع الأمر إلى رفع معدَّلات الوفاة.

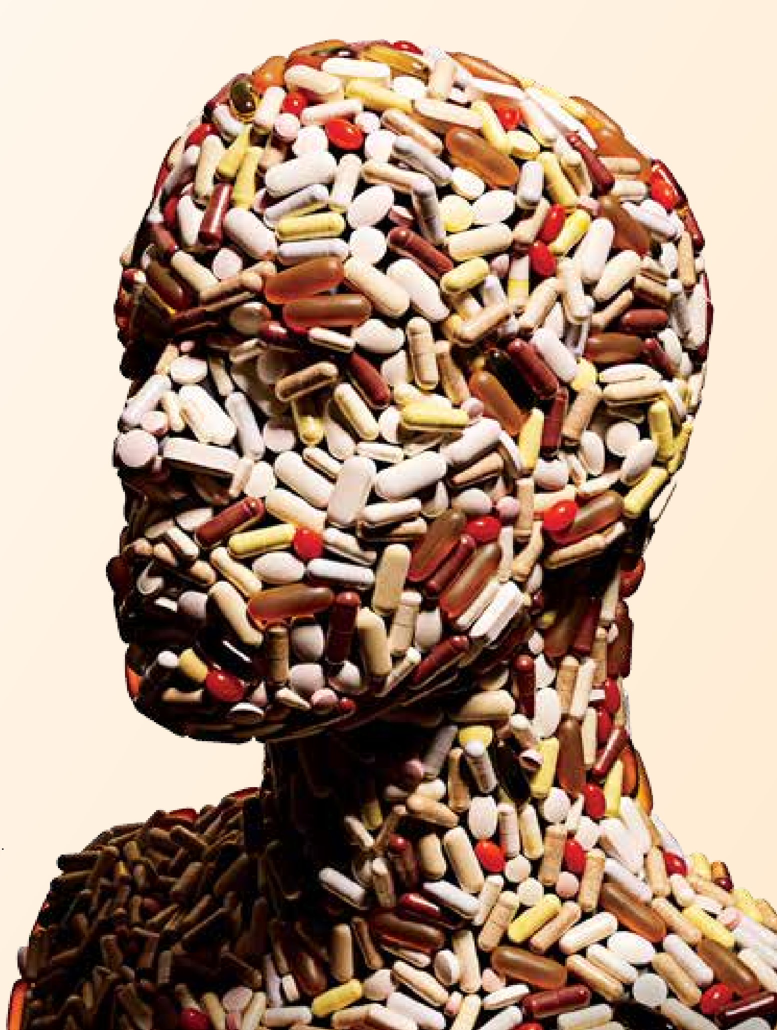
يقول الباحثون في مجلتهم الطبية «لقد أغلقنا ملف هذه القضية- لا يوجد دليل على أية فائدة تُرجى من تناول مكمِّلات الفيتامينات لتدعيم الغذاء الذي يتناوله البالغون القادرون على التغذية السليمة، بل سيسبب لهم الضرر».

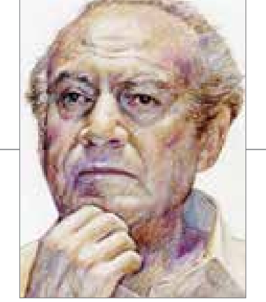
وبالرغم من ذلك فقد ارتفع معدَّل استخدام مكمِّلات الفيتامينات والمعادن بين مواطني الولايات المتحدة- على سبيل المثال- إلى خمسين في المئة وذلك بين عامي 2000 و2010 بعد أن كان المعدَّل في أوائل التسعينيات هو أربعين في المئة فقط، وذلك بحسب إحصائيات مراكز الوقاية من الأمراض.

تشير الدراسات حالياً إلى بعض التراجع في استخدام مكمِّلات البيتا كاروتين وفيتامين (هـ) وذلك بعد ثبوت تأثيرهم السيء على سرطان الرئة، وتسبُّبهم في ارتفاع معدَّل الوفيات.

يشير الباحثون إلى أنه في المقابل لم تتأثَّر مبيعات مكمِّلات الفيتامينات والأنواع الأخرى بظهور نتائج الدراسات الكبيرة التي لم تجد أية فوائد من تلك المكمِّلات، بل حدث عكس ما هو متوقَّع تماماً: ازدهرت صناعة المكمِّلات وحقَّقت مبيعات وصلت إلى ثمانية وعشرين مليار دولار لعام 2010 فقط، وقد تَمَّ تسجيل زيادات مماثلة لهذا النوع من السلع في المملكة المتحدة ودول أوروبية أخرى.

* عن المجلة العلمية الأميركية. ترجمة: هنادي زينل





د. محمد عبد المطلب

من فكاهات العقاد

كل من اقترب من العقاد أدرك طبيعته الجادّة التي تصل حَدّ الجهامة والخشونة، لكن يبدو أن هذا المظهر الخشن كان مداراة لطبيعته ولروح الفكاهة التي سكنته، وقد ظهرت بعض هذه الفكاهة في كتاباته، ومنها مقاله الذي كان عنوانه: (مغنّي المجلس) ضمن كتابه (الفصول) الصادر عام 1922، يقول فيه:

دُعِينا ليلة إلى مجلس سماع، فوجدنا المغني الذي سنسمعه قد سبقنا إليه، وقد تولى عن صاحب الدار الترحيبَ بالمدعوّين، ومصاحبة المدعوّين إلى أماكنهم من المجلس، ولا عجب فهو صاحب الليلية، فحيّانا عند قدومنا، وبشّ لنا، وأجلسنا بالقرب من مكانه احتفاء بنا، ورأيناه يتكلّم وهو يبتسم، ويسكت وهو يبتسم، ويقعد ويقوم ويأسف ويعبس وهو يبتسم... ولا بأس بالابتسام، يزيل الكلفة، ويبسط النفوس للمعرفة، وكأي رجل يمهّد سبيله في الحياة بابتسامة تلازم شفتيه، فيملك بها القلوب، ويفتح أصفاد الصدور، ولا نغمط مغنّينا اقتداره في هذه الصناعة الشفوية، فلقد أثّرَت في أكثرنا ابتسامته أثر السحر أو أعظم، فسقطوا في يديه أسرى دماثته ورهائن بشاشته، وقال أحدنا: ما أظرف المغني، إنه - والله - لَلظّرف المجسّد، وقال آخر: ما أحسبنا إلا سنسمع الليلة ما لا أذن سمعت، ونرى من مغنّينا هذا مالا عين رأت، ولا شكّ عندي أنه مكين في فنّه، بعيد العهد بممارسته... ومضت بعد ذلك برهة في التشوُّف والانتظار، ثم مضت برهة ثانية في النقر وإصلاح الآلات، ومضت البرهة الثالثة، ولا ندري كيف مضت لأننا فوجئنا بزعقة هائلة، لم نعلم أمِنَ السماء هبطت، أم من الأرض صعدت، وصوت صارخة وهي تعدّد، أم صوت قتيل يستنجد، أستغفر الله، بل لم نعلم أهي صوت إنسان، أم عزيف طائفة من الجان، ولما أفقنا من غشيتنا وجدنا بعضنا ينظر إلى بعض، وإذا بالمغنّي يصيح: (ياليل.. ياليل)، فما شككنا أنه ينادي ليلة الحشر، أو أبعد ليلة فيما وراء التاريخ، وأيْقَنّا أنه صاحب الزعقة الأولى.

يا ضيعة الأمل، أهذا هو المغني الظريف اللطيف..؟ وانطلق الرجل يعوي وينهق ويصهل ويموء ويثغو وينعق ويصيح بصوت كل حيوان مزعج في الأرض. أهي بدعة جديدة في الغناء المصري؟ وهذا الرجل صاحب منهب في الموسيقى قد أراد به أن يقلّد صياح هذه الحيوانات محاكاة لأصوات الطبيعة.

وبعد. ألا يكون الرجل مازحاً؟ إنها إحدى اثنتين: فإما أن يكون مازحاً أو مجنوناً، وإلا فإن رجلاً معافى سليم العقل في شناعة صوته، وقبيح تلحينه ورداءة طريقته، لا يعقل أن يدع نفسه في الغناء، وفي الغناء لا غير، فقد كان أسهل أن يدّعي الإمارة من أن يدّعي الغناء.

وطفق الرجل يلحم دوراً بدور، ويضرب لحناً بعد لحن، وكلما قلنا قد انتهى، إذا هو يبدأ، ونحن بحال لا يعلمها إلا من ابتُلِي بليّتنا في ليلة كان يظن أنها ستكون من أسعد لياليه، فإذا هي أنحس ما مر به من الليالي، فلا نحن نسمع شيئاً يحسن السكوت عليه، ولا يُخلّى بيننا وبين أنفسنا فنتسلّى عن السماع بالسمر، ولمّا يئسنا من سكوته من لدن نفسه أوعزنا إلى أحد إخواننا أن يمازحه لعله ينصرف عن الغناء إلى المزاح، فما زاده ذلك إلا أن ردَّ مزحته بابتسامة، ومضى في صريخه، فقلنا: يا سوء ما دبّرنا إن كان ينوي أن يقابل كل حيلة لنا بابتسامة منه، فإنه ليس أكثر لديه من الابتسام.

فأوعزنا إلى صاحب الدار أن يخفّف عنا بعض ما قيَّضه لنا من غير قصد، فيميل عليه بالراح لعلها تلجمه، وتفلّ من غُرَب صوته، فما زادته - قاتله الله - إلا احتداداً واشتداداً، كأنه الآلة البخارية يزيدها الماء ضوضاء وصريخاً، فلم يبق لنا من حيلة إلا أن نفاتحه مازحين أو جادّين بطلب السكوت، فبعثنا له مَنْ يطلب ذلك، فكأنه لا يسمعه، وكأنما حالَ زعيقه بينه وبين أذنه التي في رأسه، ولما لم يجد تنكيرنا إياه بواجب الرأفة بنفسه، ولا واجب الرأفة بنا، قال أحدنا: أيها الشيخ... إن كنت لا تعلم ما صنعت بنا، فاعلم أنك قد أفسدت علينا الهواء، وضيَّقت بنا رحب الفضاء، وقال الثاني: نعم قد أضجرتنا، وقال الثالث: وقد أبرمتنا، وقال الرابع: وقد أزهقت أرواحنا.

أما هو، فإنه نظر إلينا هازئاً وقال وهو كأهدأ ما يكون: «يا للأسف! ما كنت أحسب أن يبلغ بكم الجهل بإحكام الصناعة ما أرى!».

صلاح عبد الصبور وأحمد حجازي

في مواجهة لجنة الشعر

شعبان يوسف

ما أشبه الأمس بالبارحة، فالخلافات والمشادّات والاتّهامات تتكرّر بالشكل ذاته الذي كان منذ أكثر من خمسين عاماً، مع تبديل الأشخاص أو تغيير مواقعهم، هذه الخلافات الموسمية التي تكاد تكرّر نفسها كل عام، تدور حول تشكيل لجان المجلس الأعلى للثقافة، والخلاف الأعظم يكون حول لجنة الشعر، فهنا تبرز ذوات الشعراء المتضخّمة، ويرمي هنا اتّهاماً بعدم شاعرية ذاك، ويقلّل شاعر من قيمة آخر؛ فالذي حدث في لجنة الشعر على مدى السنوات الطويلة السابقة، يذكّرنا بالنشأة التي كانت عام 1956، وأصبح عباس محمود العقاد هو المقرّر للجنة الشعر، وعندما أعلن تشكيل لجنة الشعر ساعتئذ صدم ذلك كافة الشعراء الجدد، وكتبوا كثيراً من المقالات والتحقيقات والحوارات التي راحت تندّد بهذا التشكيل.

وفي مجلة روز اليوسف في العدد الصادر في 8 أكتوبر 1956 كتب الشاعر الشاب صلاح عبد الصبور، وكان عمره آنذاك أربعة وعشرين عاماً، مقالاً عنوانه «المجلس الأعلى للأدب يوسع البحور» جاء فيه:

«وأخيراً.. نشر المجلس الأعلى للآداب والفنون تقرير لجانه المختلفة، وقدّمت كل منها إلى الناس عهدها الأعظم الذي تعلن به انتهاء فترة التفكير والإعداد وبدء عهد العمل والإنتاج. ووجود مجلس أعلى للأداب والفنون في هذه الفترة ضرورة قومية، وهو يحمل الدلالة على أن النظرة للفن والأدب في العهد الجديد قد تغيّرت عما كانت عليه من قبل، وأننا بإزاء تخطيط شامل واضح في الأدب كما نحاول التخطيط في ميدان الإنتاج والتعمير.».

وبعد هذه الديباجة التي أثنى فيها عبد الصبور على المجلس ودوره والسلطة التي أنشأتها في ظل تلك المرحلة الحسّاسة من عمر المجتمع، راح يشنّ هجوماً على أعضاء اللجنة والطريقة التي تَمَّ اختيارهم بها إذ استطرد: «وهذا الفهم يجب أن يراعى في اختيار الأعضاء، لأن الخطأ في اختيار الأعضاء لابدّ أن ينتج عنه خطأ في الفهم وخطأ في التوجيه، وقد اشتدّ عجبنا لاختيار الأستاذ العقاد مقرّراً للجنة الشعر، إذ إن نظرة الأستاذ العقاد مقرّراً للجنة الشعر تختلف عن نظرة الأستاذ العقاد تمام الاختلاف، فالأستاذ العقاد قد شاء لنفسه أن يكون مدافعاً عن قضية خاسرة، وقد اشتهر بمواقفه الرجعية الواضحة، تلك المواقف التي تعبّر عن وجهة نظر فردية انعزالية سواء في الفن أو في الحياة، والشعر الحديث قد تجدَّد نتيجة لارتباطه بالحياة السياسية والشعبية، وقد حَقَّق في هذا المجال انتصارات باهرة، وكان ذلك نتيجة الفهم الذي يأباه الأستاذ العقاد لدور الأدب والثقافة، ولذلك فإن الشعر العربي المعاصر في وادٍ، والأستاذ العقاد في وادٍ آخر، وقد كان الأستاذ العقاد -لهذا- أبعد الناس عن الصلاحية لتخطيط الشعر أو المساهمة في «خدمته، والمساعدة على ترقيته وتجديده» وقد كانت اقتراحات لجنة الشعر التي نشرت أخيراً خليطاً غريباً؛ فبعضها مما يجب أن تقوم به دور النشر، وبعضها نشاط إذاعي وصحافي، أما الحديث عن الشعر ودوره في بناء الحياة، ورسالته في توعية الناس وإثراء وجداناتهم فلم يتعرَّض له التقرير بحال، ويقول المجلس الأعلى إنه «سيوسّع البحور والقوافي، ويطوعها لقبول أغراض الشعر الغنائي والقصصي». ونحن نتساءل كيف سيتمّ



أحمد عبدالمعطي حجازي

صلاح عبدالصبور

توسيع البحور والقوافي بواسطة اللجنة ؟، ألا يعلم السادة الأجلاء أعضاء اللجنة أن البحور والقوافي قد وسّعت فعلاً؟ ولو فرضنا أن هذا التوسيع من واجب المجلس الأعلى، فهل سيقوم به شعراء المجلس الأعلى كالأساتذة العقاد، وعزيز أباظة، ومحمود عماد؟»».

والجدير بالذكر أن لجنة الشعر دوماً هي التي تثير كل هذا الجدل، وهذا يعود بالطبع إلى أن الشعر لا توجد له مقاييس معيارية. وإذا كان عبد الصبور قد أدلى بدلوه في هذا المقال، فقد كتب في العدد التالي الشاعر الشاب -آنذاك- أحمد عبد المعطي حجازي، مقالاً تحت عنوان: «نتحدّاك يالجنة الشعر»، والجدير بالذكر أن أحمد حجازي ظَلَّ في مرمى سهام الشعراء الشباب في المرحلة الأخيرة. وقد اتّهموه بكل ما كان يُتَّهَم به العقاد، وجاء في مقاله: «في مصر مجلس أعلى للفنون والآداب. وفي هذا المجلس لجنة للشعر تضمّ الأستاذ العقاد وأساتذة آخرين، والذي أعلمه أن أحداً من أعضاء هذه اللجنة لم تحمله الجماهير المعجبة بأشعاره لتضعه على مقعده، والذي أعلمه كذلك أن نوعية هؤلاء الأعضاء لا توحي بنجاحهم فيما يطلبون من «توسيع البحور والقوافي»، فالشعر من يوم مات شوقي حتى ظهور الشعراء الشبان لم يحدث فيه -من حيث الشكل- تطوُّر يُنكَر، برغم وجود هؤلاء الأعضاء في هذه الفترة، وأنا أفهم أن توكل ذلك إلى ناس مات التعبير في أيديهم من زمن، وكأن وجودهم في لجنة حكومية سيبعث في أرواحهم التجديد فجأة.. كنا نعلم ذلك من يوم سمعنا بأسماء الأعضاء.. وكتمنا ما بأنفسنا، وقلنا: فلنعطهم الهدوء عَلَّهم يأتون بخير !غير أن أحد الأعضاء كان ثملاً بخمرة عضويته في هذه اللجنة الخطيرة، فقال متهكّماً على شعر الشبان «إنه شعر منثور»، أفهم أن الجاهل بالشيء يتفادى الحديث عنه لئلاً يكشف جهله..وألا يكون شعراً، ويكون منثوراً في الوقت نفسه.».

ولم تقف المعركة عند هذه الردود فقط، بل صارت ظاهرة بين الشعراء الشباب والشعراء الشيوخ، وكانت الصحف والمجلات تستقبل مقالات من هنا وهناك، ولم تقتصر على الشعراء فحسب، ولكنها امتدَّت إلى النقاد الذين افترقوا أيضاً، فزكي نجيب محمود ينتصر للعقاد ومَنْ شابهه، بينماعبد القادر القط، وبدر الديب، ورجاء النقاش (الذي كتب دراسة طويلة ليقدّم بها ديوان «مدينة بلا قلب» لأحمد حجازي) انتصروا جميعاً للشعر الجديد، ولكي يثبت حجازي أنه قادر على منافسة هؤلاء الشيوخ في كتابة الشعر الموزون المقفّى، كتب قصيدة عمودية في هجاء العقاد، وهذا عندما اعترض الأخير على اشتراك الشعراء المجدّدين في مهرجان الشعر الذي عُقِد في دمشق عام 1961، واستهلّ حجازي قصيدته بـ:

«من أي بحر عصيّ الريح تطلبه ... إن كنت تبكي عليه، نحن نكتبه

يامن يحدِّث في كل الأمور، ولا ... يكاد يحسن أمراً، أو يقرِّبه»

وظلت المعركة قائمة بين العقاد وأتباعه من ناحية، وبين الشعراء الشباب من ناحية أخرى، ولكنه عندما رحل في 13 إبريل عام 1964، كتب صلاح عبد الصبور وكذلك أحمد عبد المعطي حجازي كتابات تكنّ له تقديراً وإعجاباً واحتراماً وافراً.



إنعام كجه جي

جاري شهيدٌ من تونس

رفعت البنت رأسها وأشارت نحو بناية في الطريق، وسألت: «من هنا يا أمّي؟»

نظرت حيث أشارت، واستغربت لأنني لم أنتبه من قبل. كانت هناك جدارية شاسعة مرسومة على برج شاهق تمثّل رجلاً عربيّ الملامح، ذا شعر أجعد كثيف يرتفع كاشفاً عن جبهة عريضة، وشارب صغير محدَّد على عادة أهل الزمن الماضي. ولم نكن في حاجة لأن نقترب من الصورة لكي نتبين تفاصيلها، فقد كان «جارنا» الجديد في حَيّ المكتبة الوطنية في باريس من الوضوح بحيث خُيّل لي أنه هبط علينا من فوق، وبات يهيمن على المنطقة كلها.

كانت ملامحه تعني لي شيئاً، لكن اسمه ظل يعاندني حتى قرأت أسفل الجدارية عبارة «أحبّك يا شعبي». والتوقيع: فرحات حشاد. من هو فرحات حشاد يا أمي؟ هل عليّ أن أخجل من نفسي لأنني لم أتعرف إليه من النظرة الأولى أم من ابنتي الشابة التي درست العلاقات الدولية ولم تسمع باسمه؟ من يعرف فرحات حشاد من عموم أبناء أجيالنا العربية الجديدة؟ إن الصداقات وعلاقات التعاون الدولي لا يمكن أن تحجب حقائق التاريخ. وفرنسا نفسها لا تنكر تاريخها الاستعماري وأنها أنجبت أجيالاً تمتلك شجاعة النظر في عين العار، وتجتهد للاعتذار عنه وترميم آثاره.

كم مرة سمعت صديقتي التونسية تردّد أن أهم شخصيتين في التاريخ الحديث لبلدها هما الحبيب بورقيبة، وفرحات حشاد؟ وقد فاوض الأول فرنسا، وانتزع منها استقلال تونس، وصار أول رئيس لجمهوريتها، في العام 1957، بينما أسَّسَ الثاني الاتحاد العام للعمال، ودفع حياته ثمناً لنضاله. لقد جرى اغتياله في حادثة تدخّلت فيها أصابع المخابرات الفرنسية، فلم يشهد فجر الاستقلال.

كيف يدور دولاب الدنيا فيصبح المستعمِر السابق حليفاً وصديقاً؟

لقد وقف برتران ديلانويه، عمدة باريس الاشتراكي المولود في تونس، لكي يحتفل بافتتاح ساحة تحمل اسم فرحات حشاد في العاصمة الفرنسية، ويزيح الستار عن جداريته. وأنا لا أعرف صورة بمثل هذا الحجم تَمَّ إنجازها لتكريم أي شخص آخر من رجال هذا البلد ولا من المشاهير الأجانب. لا الجنرال ديغول ولا جان بول سارتر ولا إديت بياف. وحتى السير ونستون تشرشل اكتفى من التكريم بتمثال صغير لا يرتفع أكثر من مترين. لقد رأيت، قبل سنوات، صورة كبيرة للاعب كرة القدم زين الدين زيدان مرسومة بأشعة الليزر على قوس النصر، في صدر «الشانزليزيه». وكان ذلك بعد أن قاد المنتخب الفرنسي للفوز بكأس العالم. لكنها كانت صورة من وحي المناسبة وليست دائمية. أطفأوا المصابيح فغاب زيدان.

حشاد حكاية أخرى. فقد اغتالته عصابة «اليد الحمراء» الفرنسية، بعد أن كانت شعبيته قد تعدَّت حدود بلاده. والحقيقة أنهم قتلوه مرتين. فقد تتبعوا سيارته بعد خروجه من بيته في ضاحية تونس، فأطلقوا عليه النار، وفرّوا من المكان. ثم جاءت سيارة ثانية وأجهزت عليه بإطلاقات إضافية، للتأكّد من القضاء عليه. وحال انتشار الخبر خرجت مظاهرات الاحتجاج والغضب في عدة عواصم عربية وآسيوية وأفريقية. وبعد أكثر من ستين عاماً يكتشف القتلة أنه لم يمت. ألا يعرفون أن الشهيد حَيّ، وأن وجهه سيأتي ليبسط ابتسامته على أحياء جنوب باريس؟

أروي الحكاية لابنتي فتسألني بمنطق من نشأ على احترام حقوق الإنسان:

- والقاتل... ألم يحاكموا القاتل ولو غيابياً؟

أقول لها إن نورالدين، أكبر أنجال فرحات حشاد، يطالب الدولة الفرنسية، حالياً، بكشف ملفّات الماضي ونشر تفاصيل اغتيال والده وتحمُّل المسؤولية عن مقتله. إن الوثائق كلّها مودَعة لدى وزارة الخارجية لكن حجة «المصلحة العليا» تعرقل الفضح الرسمي للسرّ الذي ما كان سرّاً.

تهزّ البنت يدها، علامة اليأس، وتقول لي إن العرب شعب يتكدّس فيه الشهداء والأبرياء، يوماً بعد يوم، لأن لا أحد يحاكم قَتَلَتهم.



العمل الفني: **عفيفة لعيبي** – العراق

وُلِدت عفيفة لعيبي في البصرة عام 1952، تابعت دراستها في معهد الفنون الجميلة في بغداد، ثم غادرت إلى موسكو للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة « سوريكوف». عملت مدرّسة في معهد الفنون الجميلة في عدن، وكذلك رسّامة في صحافة الأطفال والصحافة العراقية.أهم معارضها كان في متحف « إيكاترينا خاست موزيم » في مدينة خاودا - هولندا.